

UNIVERSITATEA DE ARTE "GEORGE ENESCU" IAȘI
FACULTATEA DE ARTE PLASTICE, DECORATIVE
ȘI DESIGN



CENTRUL DE CERCETARE
"ESTETICĂ ȘI CREAȚIE ARTISTICĂ"

XV 91-2037

ISTORIA ARTEI, REVERBERAȚII CONTEMPORANE

Editura ARTES Iași
2010

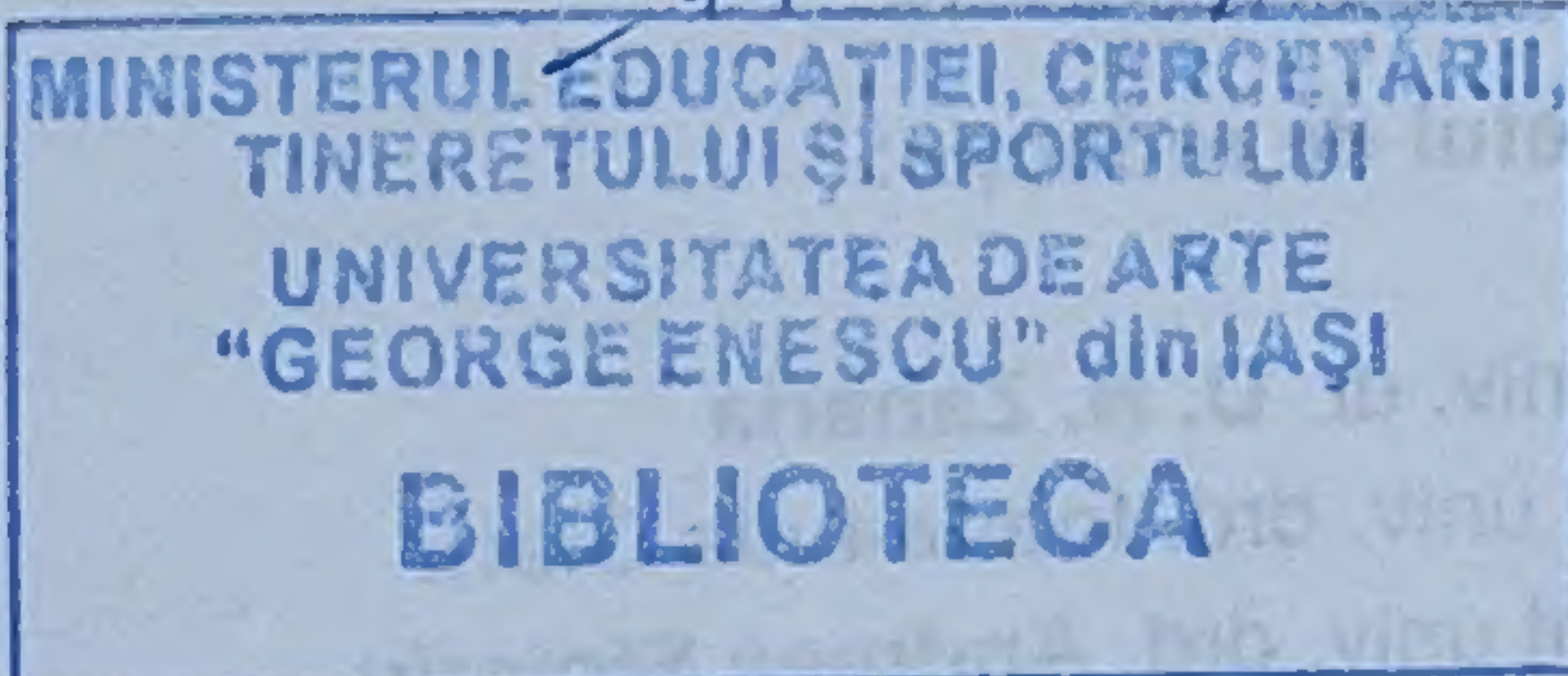
UNIVERSITATEA DE ARTE „GEORGE ENESCU” IAȘI
FACULTATEA DE ARTE PLASTICE, DECORATIVE
ȘI DESIGN



CENTRUL DE CERCETARE
“ESTETICĂ ȘI CREAȚIE ARTISTICĂ”

Sesiunea de comunicări științifice
**ISTORIA ARTEI - REVERBERAȚII
CONTEMPORANE**
Iași

XD 91-2037



135.803

Editura ARTES Iași
2010

Biblioteca Universității de Arte
"George Enescu" Iași



C0012192

1. REPERE ISTORICE

Arnaud Timbert

L'ESPACE GOTHIQUE ET SON ARTICULATION : LE XII^e SIÈCLE

L'avènement¹ de « l'architecture gothique » marque une rupture avec les habitudes visuelles des siècles précédents. Le décroisement des espaces intérieurs et leur unification par une lumière commune ne rendent plus perceptible leur hiérarchisation. Or, perdure toujours dans l'église des lieux divers et spécialisés (nefs communautaires, chœur réservé, chapelles privées, zones de passages ...) ². Pour ces lieux isolés dans l'espace, si les clercs développèrent une réflexion, aujourd'hui bien connue, sur la répartition des images, et ce dès la période « romane »³, les maîtres d'œuvre francigènes suscitèrent, quant à eux, une syntaxe de la modénature, insistèrent sur le choix et la répartition des arcs comme des techniques et accentuèrent les effets de couleurs.

¹ Cette communication est la synthèse d'études que nous avons publiées entre 2000 et 2008.

² Nicolas REVEYRON, « La priorale du XII^e siècle : le chantier », *Paray-le-Monial*, Paris, Zodiaque, 2004, p. 128. Du même : « Architecture, liturgie et organisation de l'espace ecclésial », *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXXIV, 2003, p. 161-174.

³ Eric PALAZZO, « Les pratiques liturgiques et dévotionnelles et le décor monumental dans les églises médiévales », *L'emplacement et la fonction des images dans la peinture murale du Moyen Age*, Actes du 5^e sémin. inter. d'art mural, 1992, 1993, p. 45-56. Du même : « Les peintures murales et les pratiques liturgiques dans l'église médiévale », *Peintures murales médiévales, XII^e-XVI^e siècles. Regards comparés*, dir. D. Russo, Dijon, 2005, p. 58. Jérôme BASCHET, *Lieu sacré, lieu d'images. Les fresques de Bominaco (Abruzzes, 1263). Thèmes, parcours, fonctions*, « Images à l'appui » n°5, Paris-Rome, 1991. En dernier lieu : *Construction de l'espace au Moyen Age : pratiques et représentations*, XXXVII^e Congrès de la SHMES, Mulhouse, 2-4 juin 2006, Paris, P. U. S., Histoire ancienne et médiévale, 96, 2007.

Les monuments gothiques de la France du Nord, contrairement à ce qu'il est possible d'observer dans les pays limitrophes, furent dépouillés de leur mobilier et de leurs images durant les guerres de religions et la Révolution, offrant aujourd'hui une unité spatiale assez proche de ce qui fut conçu au XII^e s. A cette période, les cloisonnements qu'imposeront les jubés et les tours de chœur du siècle suivant ne fractionnent pas encore l'espace. Tout au plus les chanoines sont-ils rassemblés dans un lieu privilégié que délimite le chancel, mais celui-ci, peu élevé, ne porte pas atteinte à l'unité architecturale. Par ailleurs, les maîtres du premier gothique, et du XII^e s. en général, comme en témoignent des monuments tels que Beaugency⁴, Fongombault⁵ ou Paray-le-Monial⁶, se sont ingénies à dilater les grandes arcades, tant en largeur qu'en hauteur, ouvrant ainsi le haut vaisseau sur ses espaces périphériques au gré de perspectives multiples. Dans ce contexte, l'œil devait être éduqué, l'axe devait être réaffirmé.

A la suite des controverses du XI^e s. sur la transsubstantiation et l'affirmation de la présence réelle du fils de Dieu sur l'autel, le sanctuaire fut réédifié comme le lieu de la plus haute sacralité. Les maîtres du premier gothique furent donc invités à concevoir des nefs dont l'écriture suscitât une perspective guidant imperceptiblement le regard de l'Occident vers l'Orient par une combinaison de lignes lithiques et de traits polychromes à valeur cinétique.

Ainsi, le haut vaisseau de la cathédrale de Noyon est-il animé par des lignes horizontales qui étaient rehaussées d'ocre rouge tandis que l'alternance des supports étaient relevées par l'emploi d'ocre pour les piles composées, et de blanc pour les colonnes isolées⁷. Alternance de volumes et de couleurs

⁴ Eliane VERGNOLLE, « La collégiale Notre-Dame de Beaugency. Les campagnes romanes », *Bulletin monumental*, 2007, p. 71-90.

⁵ Jacques HENRIET, « L'abbatiale Notre-Dame de Fongombault », *Congrès archéologique de France*, Bas-Berry, 1984, p. 98-116.

⁶ N. REVEYRON, *Op. cit.*, Paray ..., p. 181.

⁷ Géraldine VICTOIR, *La polychromie de la nef de la cathédrale Notre-Dame de Noyon*, mém. Maîtrise, dir. A. Timbert, Univ. Charles-de-Gaulle-Lille 3, 2004, vol. 1, p. 78 et s.

s'associait ainsi aux lignes de fuite d'une perspective savante pour ouvrir l'espace vers le sanctuaire. La même recherche invita le concepteur de la cathédrale de Bourges à réduire la largeur de la nef depuis l'Orient vers l'Occident passant de 14, 12 m à l'est, à 14, 80 m à mi longueur pour atteindre 14, 93 m en façade⁸. Enfin, à la cathédrale de Chartres, la déclivité d'1,10 m du sol entre les premières et dernières travées de la nef, outre l'intérêt pratique qu'elle recouvre⁹, favorise la magnificence d'un sanctuaire surélevé. L'effet de fuite de ces perspectives quasi vitruviennes¹⁰ ne laissent aucune liberté aux regards : inexorablement, il était mené « au cœur de l'essentiel » et ce d'autant plus qu'il ne devait pas se perdre dans la multiplicité des ouvertures transversales suscitées par la dilatation des grandes arcades.

Une contradiction règne ainsi à l'essence de l'architecture gothique : aux perspectives tissées entre les espaces et suggérées par une ambiance esthétique nouvelle, s'opposent les nécessités liturgiques de la perspective et de l'axialité obligeant à conserver l'autonomie des lieux dans l'espace.

A cet égard, l'exemple de la cathédrale de Sens est significatif. Le haut vaisseau, large de 15 m, respire à la faveur de la dimension inédite accordée aux grandes arcades ; décroissés, la nef et ses bas-côtés se côtoient sans réserve. Face à cette réalité spatiale puisant son inspiration dans les premiers monuments chrétiens, chaque espace fut individualisé. Ainsi, les chapelles greffées à mi-longueur de la nef sont-elles dotées d'une abside en cul-de-four et percées de fenêtres en plein cintre maçonnerie. Dans le déambulatoire, le plein cintre domine encore à hauteur des arcatures aveugles, des fenêtres et des arcs formerets à cette nuance qu'il est ici mouluré. De même, les arcs doubleaux affichent le plein cintre tandis que les

⁸ Laurence BRUGGER, Yves CHRISTE, *Bourges, la cathédrale*, Paris, Zodiaque, 2000, p. 111.

⁹ Michel BOUTTIER, *La cathédrale de Chartres*, MB éd., s. l., 1999, p. 16.

¹⁰ M. BOUTTIER, « Le chœur de la cathédrale du Mans. Les relations harmoniques », *La Province du Maine*, 4^e trimestre 2000, t. 102, p. 329-362.

voûtes d'ogives actuelles viennent, vraisemblablement, remplacer un parti primitif à voûtes d'arêtes¹¹. Dans le haut vaisseau, une écriture différente s'impose au profit de l'arc brisé pour les grandes arcades, les ouvertures de l'étage médian et les doubleaux sommitaux qui alternent avec des voûtes d'ogives sexpartites. En distribuant l'éventail des techniques - voûtes en cul-de-four, d'arêtes et d'ogives - et des tracés - arcs en plein cintre et arcs brisés - le maître individualise chacun des lieux dans l'espace sans nuire à l'unité de l'ensemble. La chapelle épiscopale de Laon, à une période contemporaine, autorisent les mêmes remarques avec, pour l'étage supérieur, un emploi de l'ogive dans l'abside, du berceau brisé pour la partie droite et de la voûte d'arêtes pour les bas-côtés¹². Globalement, cette distribution des techniques se retrouve dans de nombreux édifices entre le XII^e et le XIII^e s.¹³. Alors que s'élèvent les premiers monuments gothiques, l'esthétique de la priorale de Paray-le-Monial témoigne d'une ambiance esthétique et d'une recherche commune à plusieurs milieux. Dans cet édifice, « [...] des jeux de contrastes différencient et subordonnent les sous-ensembles architecturaux. Les espaces latéraux - bas-côtés et transept - ont reçu un traitement simple (demi-colonnes sur dosseret, baies à colonnettes) [...]. A l'inverse, l'espace central - nef et chœur - a été magnifié dans un style antiquisant complexe et strictement codifié, qui oppose à cette variété débridée la rigueur de sa conception et la répétition méthodique des motifs (notamment le chapiteau d'acanthé)¹⁴. » Ainsi, faute d'une délimitation matérielle des lieux dans l'espace, des cloisonnements esthétiques sont-ils déployés au profit d'une nef

¹¹ Il faut bien admettre que, malgré leur rigueur, les propos de J. Henriot n'expliquent pas toutes les irrégularités entre les nervures et les supports. J. HENRIOT, « La cathédrale Saint-Etienne de Sens : le parti du premier maître et les campagnes du XII^e siècle », *Bulletin monumental*, 1982, p. 81-174.

¹² Alain SAINT-DENIS, *et alii*, *Laon, la cathédrale*, Paris, Zodiaque, 2002, p. 24-25.

¹³ Xavier BARRAL I ALTET, *Contre l'art roman ? Essai sur un passé réinventé*, Paris, Fayard, 2006, p. 75.

¹⁴ N. REVEYRON, *Op. cit.*, *Paray ...*, 2004, p. 178

monumentalisée et bordée de bas-côtés traités comme des espaces minorés et autres.

Rapidement, dans les premiers monuments gothiques, lorsqu'il s'agira d'user sans partage de la voûte d'ogives, l'uniformisation esthétique que cela suscita fut contournée. A Saint-Denis, dans les bas-côtés de l'avant-nef, les ogives sont implantées en deçà des chapiteaux recevant les arcs formerets tandis que dans le haut vaisseau elles ne se distinguent pas des autres nervures. La même variante s'observe à Saint-Leu-d'Esserent entre le premier et le second niveau¹⁵ ou encore à Saint-Martin de Parnes où la transition entre l'abside et le transept est soulignée par une implantation haute de l'arc intermédiaire.

Dans le même ordre, les maîtres ont su varier l'aspect des piles pour mieux souligner les contiguïtés et rappeler les frontières. Ainsi, à la cathédrale de Sens, la transition entre le chœur et l'abside est marquée par un support fort qui, contrairement à tous les autres, est doté d'une large gorge entre deux tores¹⁶. De même, à Laon, dans la nef à file de colonnes, les derniers supports, cantonnés de fûts bagués, ne relèvent pas d'un changement de parti mais plus justement de la volonté de marquer, au sein d'un espace ouvert, les contours du chœur liturgique¹⁷. Parfois, pour mieux favoriser l'individualisation des espaces sans nuire à leur stricte articulation, une même pile peut être dotée d'une écriture polymorphe. Dans la nef de la Madeleine de Châteaudun les piles sont ainsi à supports appareillés côté haut vaisseau et à support en délit vers les bas-côtés¹⁸. De même, les piles du chevet de la Madeleine de

¹⁵ Delphine HANQUIEZ, *L'église prieurale de Saint-Leu-d'Esserent (Oise) : analyse architecturale et archéologique*, thèse doct., dir. Ch. Heck, Univ. Charles-de-Gaulle-Lille 3, 2008, p. 79 et s.

¹⁶ J. HENRIET, Art. cit., « La cathédrale ... », 1982, p. 81-174.

¹⁷ Eric FERNIE, « The Use of Varied Nave Supports in Romanesque and early Gothic Churches », *Gesta*, XXII/2, 1983, p. 107-117.

¹⁸ Philippe PLAGNIEUX, « La Madeleine de Châteaudun. La nef du milieu du XII^e siècle : l'échec d'une architecture gothique réalisée par un maître d'œuvre issu du monde roman », *Pierre, lumière, couleur*, Paris, P. U. S., 1999, p. 43-45.

Vézelay présentent-elles un jeu similaire à support en délit, côté chapelles, et à supports appareillés, côté déambulatoire¹⁹. Enfin, citons l'exemple de Vermenton aux piles composées de colonnes engagées sur le haut vaisseau et d'un simple pilastre dans le bas-côté²⁰.

C'est dans un esprit identique et à des fins esthétiques semblables que le support tréflé est convoqué. Dans l'avant-nef de Saint-Denis, les arcs-doubleaux du haut vaisseau sont reçus par des supports tréflés absents des bas-côtés. La même distribution du motif, concentré dans le haut vaisseau, s'observera quelques années plus tard, à Vermenton, tandis qu'à Notre-Dame de Château-Landon le plan tréflé est accordé aux seuls supports tournés sur les parties droites de chœur, délimitant un espace liturgique privilégié. Nous pourrions en dire autant pour les supports en amande²¹.

Le choix du pilastre, pour les piles occidentales de la croisée du transept de la cathédrale Notre-Dame de Paris, au détriment de la pile composée de supports cylindriques des piles orientales, invite à des remarques plus redoutables. Ce choix n'est pas le fruit d'une rupture avec le projet initial²² mais le résultat d'une juridiction interne distribuant la nef et le chœur entre chanoines et évêques²³. Ici, la forme individualise les lieux tout en les hiérarchisant. Les piles de la croisée de Saint-

¹⁹ Arnaud TIMBERT, *Vézelay, le chevet de la Madeleine et le premier gothique bourguignon*, Rennes, P.U.R., 2009.

²⁰ A. TIMBERT, Vanessa HONTCHARENCKO, « L'église Notre-Dame de Vermenton : l'œuvre du XII^e siècle », *L'architecture gothique à Auxerre et dans sa région*, Actes de la Journée d'études d'Auxerre, 17 mai 2008, dir. A. Timbert, Auxerre, SFAY, 2009, à paraître.

²¹ Dans le chevet de Saint-Maclou de Pontoise le support en amande est employé pour recevoir les arcs d'entrées nord et sud du déambulatoire et ainsi souligner une transition avec le transept ; à l'abbaye de Jedburgh, il orne les seules faces extérieures des piles du haut vaisseau, etc... Peter DRAPER, *The Formation of english Gothic, Architecture and Identity*, Yale University Press, New Haven and London, 2006, p. 113.

²² Alain ERLANDE-BRANDENBURG, *Notre-Dame de Paris*, Paris, 1991, p. 59.

²³ *Ibidem*, p. 89.

Mathurin de Larchant, résidence d'été des chanoines de Notre-Dame, suggèrent le même constat : elles sont dotées de supports composés de faisceaux monolithiques à l'Orient et de pilastre à l'Occident. Que l'église Saint-Mathurin soit l'œuvre du Maître de Notre-Dame²⁴ ou qu'elle constitue l'expression formelle du caractère dominant de « l'église-mère »²⁵, dans les deux cas, le face à face entre support cylindrique et pilastre résulte plus vraisemblablement d'une volonté – sinon d'une nécessité – de hiérarchisation spatiale plutôt que d'une imitation servile à un modèle et aux détails de son hypothétique phasage. A Saint-Mathurin, les chanoines de Notre-Dame retrouvaient, dans leur villégiature estivale, les repères visuels de leur espace quotidien.

Toutefois, à la diversité des piles les maîtres du Moyen Age ont souvent privilégié l'unité et la fluidité du parti à file de colonnes tant pour la nef que le sanctuaire. Aussi, cette disposition, dans les sanctuaires de Notre-Dame de Noyon et Saint-Germain-des-Prés de Paris ne permettent pas la distinction entre parties droites et parties tournantes – entre chœur et abside – aussi les maîtres ont-ils privilégié l'emploi du plein cintre pour les parties droites et de l'arc brisé pour les parties tournantes²⁶. Ce choix se répand ensuite comme une onde aux espaces allochtones où le plein cintre s'impose pour les fenêtres des chapelles droites de chœur tandis que l'arc brisé est privilégié pour les chapelles rayonnantes.

Au-delà de l'écriture architecturale, la modénature (bagues, bases et tailloirs) est également convoquée, dans sa grande diversité, pour participer à la recherche générale d'individualisation pondérée des lieux dans l'espace²⁷.

²⁴ J. HENRIET, « Le chœur de Saint-Mathurin de Larchant et Notre-Dame de Paris », *Bulletin monumental*, 1976, p. 289-307.

²⁵ Dany SANDRON, « La cathédrale de Laon, un monument à l'échelle du diocèse (v.1150-1350) », *La Sauvegarde de l'art français*, cahier 13, 2000, p. 22-39.

²⁶ Voir également le cas du chœur de la cathédrale de Canterbury : P. DRAPER, *Op. cit.*, *The Formation ...*, 2006, p. 18, 191.

²⁷ A. TIMBERT, « Documents pour l'histoire de l'architecture médiévale : propos de Pierre Rousseau sur la modénature de Notre-Dame de Chartres, de Saint-Julien du Mans et Saint-Germer-de-Fly »,

Ainsi, à la cathédrale de Sens, dans le haut vaisseau comme dans les bas-côtés de ce monument à plan circiforme que ne vient rompre aucun transept, la nef, le chœur et le sanctuaire, au même titre que les bas-côtés et le déambulatoire, ne connaissent aucune marge ni frontière. Ici, un motif aussi discret que la bague donne une autonomie aux espaces. Dans le sanctuaire, le maître a disposé deux bagues à hauteur des grandes arcades et une troisième à hauteur des ouvertures-sur-combles. Dans la partie droite du chœur, il suscita un autre rythme en implantant la seconde bague sur le bandeau courant au-dessus des grandes arcades, tout en agrémentant le fût monolithique d'une moulure enveloppante à hauteur des tailloirs des arcatures géminées. Enfin, dans la nef, une troisième formule s'impose avec la disposition de deux bagues à hauteur des grandes arcades et du niveau médian²⁸.

Le profil est également sollicité et distribué avec précision. Les lieux de l'espace trouvent dès lors leur réalité à travers la diversité de la modénature. Ainsi dans le chevet de la cathédrale de Noyon, les voûtes d'ogives à pointes de diamants entre deux tores des chapelles succèdent, dans le déambulatoire, à des ogives à tore en amande entre deux tores tandis que dans le haut vaisseau le profil à trois tores à pointes de diamants intermédiaires est privilégié. Une remarque identique est autorisée pour le chevet de la Madeleine de Vézelay où, à l'économie d'écriture que présentent les arcs doubleaux du déambulatoire et les arcs d'entrée des chapelles – pour lesquels un même profil à tore en amande entre deux tores a été choisi –, répond le parti de la diversité pour les ogives des

Bulletin de la Société des Fouilles archéologiques et des Monuments historiques de l'Yonne, n°24, 2007, p. 9-40.

²⁸ D'autres exemples du même ordre pourraient être cités à travers la collégiale Saint-Quiriace de Provins, ou l'abbatiale d'Orbais A. TIMBERT, « Technique et esthétique de la bague dans l'architecture gothique du XII^e siècle au Nord de la France », *Archéologie Médiévale*, n°35, 2005, p. 39-50.

chapelles (une amande entre deux tores) et du déambulatoire (une arête entre deux tores)²⁹.

Le profil de la base attique est également soigneusement choisi selon les espaces. A Saint-Denis, le maître a opté, dans la crypte, parallèlement au plein cintre et aux voûtes d'arêtes, pour des bases à gorges ouvertes qui s'harmonisent avec l'œuvre ancienne d'Hilduin. A l'inverse, il employa la scotie surcreusée à l'étage supérieur, sur les colonnes du déambulatoire, favorisant de la sorte, avec l'usage de techniques novatrices telles que l'ogive et l'arc brisé, une esthétique moderne. De même, à Notre-Dame de Noyon, à Saint-Germain-des-Prés et à la cathédrale de Senlis, les colonnes des rond-points reposent parfois sur des bases à scoties surcreusées qui n'apparaissent pas dans les chapelles, favorisant une transition délicate, le passage nuancé d'un espace vers un autre³⁰. Enfin, le rejet ou l'adoption d'un motif aussi discret que la griffe n'est pas fortuit. Dans le chevet de l'abbatiale de Pontigny, les bases des piles intermédiaires des chapelles possèdent des griffes quand celles des supports intérieurs en sont dépourvues. De même, dans le chevet de Saint-Maclou de Pontoise, si le déambulatoire et les chapelles sont réunis sous une même voûte, chacun de ces espaces est individualisé par une gamme de détails tels que l'emploi de la griffe sur le rond-point et son rejet pour les colonnes adossées entre les chapelles. Une distribution apparente a cours en d'autres lieux, à Beaugency notamment, où les colonnes du rond-point reposent sur des bases sans griffes quand celles du pourtour du déambulatoire en sont dotées³¹.

La modénature donne ainsi à chaque lieu son caractère propre. Elle guide le regard avec souplesse et révèle combien

²⁹ Voir également le cas de Saint-Quiriace de Provins : A. TIMBERT, « Le chevet de la collégiale Saint-Quiriace de Provins : l'œuvre d'Henri I^{er} le Libéral », *Bulletin monumental*, 2006, p. 243-260.

³⁰ A. TIMBERT, « Précisions sur l'évolution de la base attique durant le XII^e siècle en France du Nord », *Revue Archéologique de Picardie*, n°3/4, 2003, p. 91-101.

³¹ E. VERGNOLLE, Art. cit., « La collégiale ... », p. 79.

cette architecture prend en compte la place du fidèle dans l'espace³².

A cet égard, les tailloirs jouent un rôle de premier ordre. Ainsi, ils accompagnent et soulignent par une courbe concavo-convexe le tracé semi-circulaire du déambulatoire et du sanctuaire³³. Le plus souvent, ils sont employés afin d'ouvrir et de fermer des espaces. De fait, dans les déambulatoires de Noyon, Saint-Germer-de-Fly ou Vézelay, les tailloirs recevant les ogives sont orientés à 45°, repliant sur elles même les travées dès lors individualisées. De même, dans le déambulatoire de la collégiale de Saint-Quentin, les piles isolées des chapelles sont dotées de tailloirs parallélépipédiques qui, lorsque le fidèle se trouve dans le déambulatoire, ouvrent la perspective vers la chapelle ; à l'inverse, une fois que le fidèle se trouve dans la chapelle, les tailloirs ferment l'espace par excroissance de la mouluration. Un siècle plus tôt, afin d'accompagner le regard vers l'axe, les tailloirs de la chapelle centrale de Saint-Martin-des-Champs furent dessinés de sorte à créer une ligne de fuite et à ouvrir la perspective. A Soissons, dans la chapelle orientée du bras sud du transept de la cathédrale, les chapiteaux recevant les arcs formerets des baies sont couverts de tailloirs dont l'implantation n'est pas orthogonale aux piédroits mais légèrement oblique. Ils répondent ainsi au tailloir à deux faces recevant l'ogive et dirigent le regard vers la baie en invitant à la lecture des images qui, autrefois, l'ornaient.

L'écriture architecturale et la distribution d'une modénature au profit d'une mise en valeur du lieu comme unité spatiale et entité liturgique ne seraient se passer d'une observation sur la couleur. Outre l'évidence d'une répartition réfléchie des images dans le monument, qu'il s'agisse des images peintes sur les parois ou de celles attachées aux vitraux,

³² Roland RECHT, *Le croire et le voir, l'art des cathédrales (XII^e – XV^e s.)*, Paris, Gallimard, 1999, p. 170-171.

³³ Entres autres, voir les exemples de Langres (Saint-Mammès), Provins (Saint-Quiriace), Pontoise (Saint-Maclou), Beaugency (Notre-Dame), Laon (Notre-Dame), Vézelay (la Madeleine), etc.

sur laquelle la littérature est abondante, il convient d'insister sur une répartition des motifs chromatiques abstraits tels que le faux appareil.

A Saint-Quiriace de Provins, les espaces du chœur et de l'abside se distinguent par un emploi raisonné de la couleur. La première polychromie de cet édifice était composée, pour les parties droites de chœur, d'un faux appareil à double joints rouge sur fond beige clair. Dans le sanctuaire, ce décor est présent à hauteur des grandes arcades et du niveau médian, mais il a été abandonné à hauteur des percements sommitaux au profit d'un faux appareil à joints rouges uniques³⁴. Dans la même perspective d'individualisation et de hiérarchisation spatiale, la chapelle axiale, en bénéficiant seule de représentations figurées, était sciemment mise en valeur.

A cet égard, Saint-Quiriace révèle une méthode classique de structuration chromatique qui, sans être étrangère à d'autres périodes et régions³⁵, caractérise les édifices de la période gothique³⁶. Dans la priorale de Saint-Leu-d'Esserent, la nef se distinguait des quatre premières travées des bas-côtés nord. Celles-ci étaient revêtues de coloris saisissants destinés à marquer l'espace dévolu à la paroisse³⁷. La même remarque est envisageable pour le chevet de la Madeleine de Vézelay. Aux chapelles rayonnantes à faux appareil clair à joints blancs et au

³⁴ Anne VUILLEMARD, « Les polychromies architecturales de la collégiale Saint-Quiriace de Provins », *Bulletin monumental*, 2006, p. 272.

³⁵ Christian DAVY, *La peinture murale romane dans les Pays de la Loire*, Laval, Soc. Archéo. Histo. de la Mayenne, suppl. n° 10, 1999, p. 24, p. 66-69.

³⁶ E. PALAZZO, *Liturgie et société au Moyen Age*, Paris, Aubier, 2000, chap. VI : « Liturgie et espace ».

³⁷ D. HANQUIEZ, G. VICTOIR, « A la recherche d'un espace liturgique : les pièces déposées de la nef de l'église prieurale de Saint-Leu-d'Esserent et leur polychromie », *Les dépôts lapidaires de Picardie : l'architecture en objet*, Actes de la Journée d'études d'Amiens, 22 septembre 2006, dir. A. Timbert, Amiens, Cahmer, vol. 21, 2008, p. 83-120. Agnès BOS, « Une difficile cohabitation. Collégiales et paroissiales parisiennes à la fin du Moyen Age », *Materiam superabat*, Paris, R.M.N., 2006, p. 123-131.

déambulatoire doté, assez tardivement, de voûtaines aux décors polychromes divers, répondait un haut vaisseau qui, en dehors des piles orientales de la croisée, était laissé à l'état minéral. En Bourgogne encore, à l'abbatiale de Pontigny, il semblerait qu'une partition chromatique différenciait, dès le Moyen Âge, l'espace occidental (nef) de l'espace oriental (chevet) par un jeu subtil de faux appareil aux dimensions et aux teintes variées³⁸. En Normandie, dans la nef de l'abbatiale de Jumièges, V. Juhel envisage une division picturale du même ordre, imposé cette fois par l'éventualité d'un jubé³⁹. La distinction chromatique de l'espace antérieur et postérieur au jubé a été faite à Marmoutier⁴⁰ et à Salisbury⁴¹. Enfin, plus à l'est, les études menées sur la polychromie de la cathédrale de Genève ont révélé un éclaircissement progressif des tons appliqués entre la nef et le chevet favorisant l'embrasement lumineux de ce dernier⁴². Il

³⁸ Paris, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, Abbaye de Pontigny : 81/89/180/1 carton 41 : Maximilien QUANTIN, *Eglise de Pontigny, Notice historique et archéologique*, Auxerre, 1^{er} mars 1842, f°4 v.

³⁹ Vincent JUHEL, « La peinture murale en Normandie aux derniers siècles du Moyen Âge », *Peintures murales médiévales, XII^e-XVI^e siècles. Regards comparés*, dir. D. Russo, Dijon, 2005, p. 196. V. JUHEL, « Faux appareil et peinture décorative dans la peinture murale en Normandie au Moyen Âge », *Le décor mural des églises*, Actes du colloque de Châteauroux, 18-20 octobre 2001, *Art sacré, Cahiers de Rencontres avec le Patrimoine religieux*, n°18, 2003, p. 234-241.

⁴⁰ A. VUILLEMARD, *La polychromie de l'architecture gothique à travers l'exemple de l'Alsace. Structure et couleur : du faux appareil médiéval aux reconstitutions du XXI^e siècle*, thèse de doctorat, dir. R. Recht, Univ. M. Bloch, Strasbourg, 2003, p. 330-331.

⁴¹ M. M. REEVES, O. HORSFALL TURNER, « Mapping space, mapping time: the thirteenth-century vault paintings at Salisbury Cathedral », *The Antiquaries Journal*, 85, 2005, p. 57-102. Les auteurs précisent que la démarcation du jubé est complétée par celle de la couleur : les vitraux étaient colorés dans le chœur mais en grisailles dans la nef, et des médaillons peints n'occupaient que la partie dévolue aux chanoines.

⁴² R. PANCELLA, T.-A. HERMANES, V. FURLAN, « Les polychromies de la cathédrale Saint-Pierre de Genève », *Chantiers*, t. 12, 1982, p. 5-11.

ressort de ces exemples divers, tant pour leur origine géographique que leur diversité chronologique – néanmoins réduite aux XII^e et XIII^e siècles –, que l'espace gothique est structuré par de faux appareils utilisés en contrastes chromatique et formelle individualisant le lieu et révélant son autonomie liturgique dans la globalité de l'espace : là où la modénature suggère des transitions et des marges, des frontières et des passages, la couleur fractionne sans nuance. A cet égard, le revêtement polychrome du sol n'est pas neutre. A Paray Le Monial, l'ensemble de la priorale était agrémenté, au XIII^e siècle, d'un pavage dont les dessins, la variété des registres et des couleurs fragmentaient les espaces nefs, transept et sanctuaire tout en traçant des allées destinées à délimiter des zones de cheminement⁴³.

Après les années 1200, l'architecture gothique de la France du Nord pénètre progressivement dans une standardisation des formes et des techniques dont elle ne ressortira qu'au XV^e s. La diversité des espaces est gommée, la modénature est limitée à quelques molles tandis qu'en terme de couleur, les monuments s'engagent dans une uniformisation radicale. Grilles, jubé et tours de chœur s'imposent comme des cloisons pleine et le transept crée une césure monumentale entre la nef et le chœur (Amiens, Reims, Saint-Quentin, Clermont-Ferrand ...) alors qu'il fut soigneusement évité au XII^e s. (Bourges, Sens, Senlis ...), ou rendu discret tant par sa largeur (Noyon) que par sa hauteur (Soissons).

Il y a par conséquent une syntaxe de l'espace propre au XII^e s. gothique en particulier et au XII^e s. architectural en général. Profondément marqué par l'exemple de Cluny III, dont nous ne mesurerons jamais combien il laboura les imaginations⁴⁴, les maîtres du XII^e s. ont recherché le décroisement des volumes intérieurs et la libre circulation des

⁴³ Gilles ROLLIER, « Aménagements des sols et installations liturgiques », *Paray-le-Monial*, Paris, Zodiaque, 2004, p. 160-162.

⁴⁴ A. TIMBERT, « L'abbatiale de Cluny III et l'architecture gothique : hypothèses sur les conséquences de l'accident de 1126 », *Annales de Bourgogne*, 2006, t. 78, p. 255-276.

lumières tout en sauvegardant l'autonomie des lieux dans l'espace. Pour répondre à cette contradiction il fallait rivaliser d'innovation en termes d'écriture et de couleur. Il apparaît, en effet, que la définition du lieu rituel tient, avant celle de l'image, à la valeur structurante de l'écriture architecturale et de ces revêtements qui ordonnent l'espace et s'imposent aux regards de tous, des clercs comme des moins initiés⁴⁵. En somme, la diversité et la concaténation des lignes, des techniques et des couleurs font ordre. La *varietas*, au-delà de la richesse qu'elle suggère, individualise des sous-ensembles dans l'ensemble, crée des parties dans le tout, révèle le lieu dans l'espace⁴⁶.

TIMBERT ARNAUD MCF en histoire de l'Art médiéval Université de Lille 3. Chargé de cours à Université Louis-Lumière-Lyon II. Depuis 2001 Maître de conférences à l' Université Charles-de-Gaulle-Lille 3. Chargé de cours à l' Université Paris VII – Denis Diderot. Professeur invité a plusieurs Universités. Conférences prononcées a plusieurs Universités.

⁴⁵ François CASSINGENA-TREVEDY, *La liturgie, art et métier*, Genève, Ad Solem, 2007, p. 33.

⁴⁶ Yves PAUWELS, « *Varietas et ordo* en architecture : lecture de l'Antique et rhétorique de la création », *La varietas à la Renaissance*, dir. D. de Courcelles, Etudes et rencontres de l'Ecole des chartes, Paris, n°9, 2001, p. 57-80.

Stéphanie Daussy - Turpain

LE CAS PARTICULIER DES STALLES DE LA CATHEDRALE D'AMIENS (CA. 1508-1519): UN DOUBLE MESSAGE DOGMATIQUE ET ESCHATOLOGIQUE

Les stalles de la cathédrale d'Amiens ont remplacé d'anciennes boiseries plus modestes dont la période d'édification est inconnue (fig. 1-2 : plan et vue d'ensemble). Réalisées entre 1508 et 1519, elles furent commandées par le chapitre de la cathédrale et une commission de quatre chanoines fut nommée pour diriger les travaux.

Quarante-trois chanoines, précédés de hauts dignitaires et de soixante-douze chapelains pouvaient y prendre place. La stalle maîtresse SHW-01, au sud, était réservée au doyen lors des cérémonies exceptionnelles, alors que la stalle voisine lui était réservée pour les célébrations ordinaires. En pendant, la stalle NHW-01 était occupée par le roi, ou par un de ses gouverneurs ou commandants. L'évêque prenait place dans le chœur à la stalle NWH-03, au titre de trésorier du Chapitre. Sous l'ancien régime, les chanoines occupaient les stalles hautes, et les chapelains les stalles basses. Doyen, prévôt, chancelier, préchantre et chantre occupaient les sièges privilégiés, de part et d'autre de l'entrée principale, face à l'autel.

Les stalles sont disposées en deux rangées, hautes et basses, de chaque côté du chœur, au revers des clôtures de pierre. Elles font retour à l'ouest, de chaque côté de l'entrée principale, face au sanctuaire et anciennement au revers du jubé du XIII^e siècle, remplacé depuis le XVIII^e siècle par une grille. Quatre pyramides encadrent l'ensemble.

Les sièges sont aujourd'hui au nombre de cent vingt (soixante-deux stalles hautes et quarante-huit basses) ; dix ont disparu dès le XVII^e siècle. Plusieurs des miséricordes ont été permutées, et une pyramide a brûlé dans un incendie en 1615.

Les stalles de la cathédrale présentent plusieurs niveaux de décoration et de lecture.

D'une part, les miséricordes et rampants des parcloes sont consacrés aux récits vétérotestamentaires de Noé, Job, Abraham, Jacob, Joseph, Moïse et David. Les jouées représentent le double récit de la *Vie de Marie* et de la *Passion du Christ*. Les parcloes, appuis-main et pendentifs enfin, figurent proverbes et professions¹.

Dans l'ensemble des miséricordes et rampants, les chanoines à l'origine du programme ont privilégié le récit de la *Genèse* (cent dix scènes) par rapport à celui de l'*Exode* (dix-neuf scènes), du *Lévitique* (deux scènes) et des *Nombres* (trois séquences). Mais le tout constitue le récit quasi-complet du Pentateuque, le texte ayant constitué le tissu narratif de base fidèlement respecté. Quelques miséricordes dilatent le récit, un même verset étant illustré par plusieurs sellettes. Parfois au contraire, la composition d'une miséricorde condense le récit. Peut-être pouvons-nous suggérer, dans le choix de certaines scènes (Noé, Samson, Job et David) plutôt que d'autres, une influence ponctuelle du *Miroir de la Salvation Humaine*². La question doit encore être approfondie.

Mais il est certain que le système de disposition typologique – courant d'ailleurs dans le mobilier des stalles³ –

1 Le principe de juxtaposition de scènes de genre et de scènes bibliques n'est pas inhabituel. Nous le retrouvons par exemple à Walcourt (Belgique), collégiale Saint-Materne. Stalles, ca. 1520-1530, chêne : cf. en dernier lieu DIDIER (R.), *Art en Namurois. La sculpture, 1400-1550*, Namur, 2001, p. 271-274 ; et à Aarschot (Belgique), église. Stalles, 1510-1525, bois : cf. en dernier lieu CUMP (J.-A.), *De koorbanken van de Onze Lieve Vrouwekerk te Aarschot, (Bijdragen tot de Geschiedenis van het Land van Aarschot, II)*, Aarschot, 1978.

2 Voir CARDON (B.), *Manuscripts of the Speculum Humanae Salvationis in the Southern Netherlands (c. 1410 – c. 1470). A contribution to the Study of the 15th Century book Illumination and of the Function and Meaning of Historical Symbolism*, Louvain, 1996, p. 32-41.

3 Nous avons des exemples de renvois typologiques, entre autres, sur les montants des accoudoirs et les parcloes, à Walcourt (Belgique), cité en note *supra* ; et sur les accoudoirs à Louvain (Belgique), église abbatiale Sainte-Gertrude. Stalles, 1540-1544, chêne : cf. LEME-HEBUTERNE (K.), « Quelques ensembles de stalles à représentations religieuses », *Stalles et miséricordes, spiritualité et truculence, colloque*

qui consiste à faire alterner plusieurs séquences vétérotestamentaires avec une jouée au thème néotestamentaire s'explique par le même principe de correspondance herméneutique que le *Speculum Humanae Salvationis*⁴ (fig. 3-4) et la *Biblia Pauperum* (fig. 5-6), manuels typologiques destinés aux clercs de la fin du Moyen Age, dont les nombreux exemplaires conservés témoignent de la large diffusion.

Le récit de la *Vie de Marie*⁵ souligne la thématique de l'Immaculée Conception⁶, et culmine dans l'image de la première jouée qui figure les *Litanies* (SWHJ) (fig. 7). Là, la Vierge figure entourée des métaphores vétérotestamentaires du *Cantique des*

de Vendôme 30 septembre – 1^{er} octobre 1999, Poitiers, 2000, p. 77-79. Citons encore les niches sculptées sous le chant des parclozes des stalles de Saint-Victor de Paris, dispersées entre : Haute-Normandie, 27, Les Bottereaux (église) : PM27000313. Stalles, ca. 1530, chêne ; 1906/11/24 : classées au titre objet ; Ile-de-France, 95, Fontenay-en-Parisis (église) : PM95000779. *Idem* ; 1902/04/11 : classées au titre objet ; Ile-de-France, 77, Soignolles-en-Brie (église) : PM77001689. *Idem* ; 1897/01/27 : classées au titre objet ; Ile-de-France, 91, Villabé (église) : PM91000398. *Idem* ; 1+08/02/08 : classées au titre objet ; et le musée d'Evreux (Eure) : cf. notamment LEME-HEBUTERNE, *ibid.*, p. 73-74 ; BLOCK (E.), *Corpus of Medieval Misericords in France : XIII^e – XVI^e century*, Turnhout, 2003, p. 162-163, 175-176.

4 Le *Speculum Humanae Salvationis* faisait partie des livres que possédaient et connaissaient logiquement les chanoines.

5 Sur la Nativité de Marie, Jacques de Voragine, *La Légende dorée*, Paris, 2004, p. 128-743 et p. 1372-1375. Sur l'iconographie de l'Enfance de Marie, LAFONTAINE-DOSOGNE (J.) « Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'Empire byzantin et en Occident. I-II », *Académie royale de Belgique. Mémoires de la classe des beaux-arts*, 11-3 (1964) (rééd. anast. avec compléments 1992).

6 Sur l'iconographie de la Vierge des Litanies : cf. MALE (E.), *L'art de la fin du moyen âge en France, étude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris, rééd. 1995, 7^e édition revue et corrigée, (1^{ère} éd. 1908), p. 211-216 ; *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, 1971, II, col. 338-344 et LEVI D'ANCONA (M.), *The Iconography of the Immaculate Conception in the Middle Ages and Early Renaissance*, 1957, p. 65.

*Cantique*⁷ : à dextre, le soleil et la lune (*Pulchra ut luna, electa ut sol*, Cant. 6, 9), la porte du ciel (*Porta coeli*, Gn 28, 17)⁸, le puits (*Puteus aquarum viventium*, Cant. 4, 15), le cèdre (*Exaltata cedrus*, Si. 24, 17), le jardin de roses (*Plantatio rosae*, Si 24, 18), l'arbre de Jessé (*Virga Jesse floruit*, Is. 11, 1) et le jardin clos (*Hortus conclusus*, Cant. 4, 12) ; à sénestre, l'étoile (*Stella maris*), le lys (*Sicut liliun inter Spinas*, Cant. 2, 1-2), l'olivier (*Olivia speciosa*, Si 24, 12), la tour de David (*Sicut turris David*, Cant. 4, 4), le miroir (*Speculum sine macula*, Sag. 7, 26), la fontaine (*Fons hortorum*, Cant. 4, 15) et la cité de Dieu (*Civitas Dei*, Ps. 87)⁹. Au sommet, les banderoles devaient porter l'inscription *Tota pulchra es amica mea et macula non est in te* qui initialement était appliquée à l'Epouse du *Cantique des Cantiques*, considérée par les théologiens comme l'image typologique de la Vierge¹⁰. La composition du panneau est conforme à l'iconographie traditionnelle du thème, qui reçut sa forme définitive à la fin du XV^e siècle¹¹. Le prototype de la *Vierge aux Litanies* des stalles serait, comme pour tant d'autres, une

7 Sur les emblèmes mariaux : cf. REAU (L.), *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, 1957, II-2, p. 80 ; *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, 1971, III, col. 27-31.

8 L'image de la porte du ciel est appliquée à Marie dès Saint Jérôme : cf. HECK (C.), *Collections du Nord-Pas-de-Calais. La peinture de Flandre et de France du Nord au XV^e et au début du XVI^e siècle*, Turnhout, 2005, p. 153 et *Dictionnaire de théologie chrétienne*, 7 (1922), col. 882.

9 La jouée de la *Vierge des Litanies* a été étudiée par LEME-HEBUTERNE (K.), « Iconographie de l'Immaculée-Conception ; à partir d'un panneau sculpté des stalles de la cathédrale d'Amiens », *Bulletin de la Société des Antiquaires de Picardie*, n° 675 (2005), p. 339-368.

10 HECK, *op. cit.*, p. 158, note 22 qui précise que le verset était commenté par Abélard comme se rapportant à la Vierge Immaculée : cf. LAMY (M.), *L'Immaculée Conception, étapes et enjeux d'une controverse au Moyen Age (XII^e-XV^e siècles)*, Paris, 2000, p. 73.

11 Des représentations de la Vierge entourée des métaphores vétérotestamentaires apparaissent dès le XI^e siècle. Ces métaphores étaient apparues dans les Laudes, hymnes à la Vierge d'où dérivèrent les Litanies : cf. HECK, *op. cit.*, p. 154 citant, p. 158, note 24 : DE SANTI (AL), *Les Litanies de la sainte Vierge*, Paris, 1900 et BAGLEY (C.-H.), « Litany of Loret », *New Catholic Encyclopedia*, 8 (1967), p. 790.

gravure des *Heures à l'usage de Rouen* imprimées chez Antoine Vérard à Paris (1503) reproduite ensuite dans les *Heures de la Vierge à l'usage de Rome* de Thielman Kerver (1505)¹². S'ajoute le frontispice des *Peanes* de Pierre Burry (1430-1504) – chanoine de la cathédrale d'Amiens – qui paraissent chez Josse Bade à Paris (1505)¹³ et illustre la même iconographie.

En pendant, côté nord des stalles, les jouées basses sont dédiées à la Passion de Marie et du Christ, récit qui s'achève par la réunion de la Vierge et de la Trinité dans l'image du Couronnement¹⁴ (NEHJ) (fig. 8), dont la composition et les motifs se font l'écho d'une gravure d'Israhel van Meckenem (1500)¹⁵. Le motif de la Trinité triandrique¹⁶ – unité et coéternité des trois

12 Paris, BN : Vél. 1509 n° k⁸ v°. MALE, rééd. 1995, p. 216 ; ALEXANDRE-BIDON (D.), « L'iconographie des stalles : partage et transmission des modèles (enluminures, gravures, etc.), *Autour des stalles de Picardie et Normandie, Tradition iconographique au Moyen Age*, Amiens, 2001, p. 157 ; HECK, *op. cit.*, p.154.

13 Amiens, BM : Rés. 237 A ; Paris, BN : Rés. p. YC 10 et Rés. m Ya 75. Voir LEME-HEBUTERNE, « Iconographie de l'Immaculée-Conception ; à partir d'un panneau sculpté des stalles de la cathédrale d'Amiens », *Bulletin de la Société des Antiquaires de Picardie*, n° 675 (2005), p. 345-346 ; *Idem*, *Les stalles de la cathédrale d'Amiens*, Paris, 2007, p.93-95. Sur les Pierre Burry et les *Peanes* : cf. DUBOIS (P.), « Adrien de Hénencourt, le mécène amiénois », *Bulletin de la Société des Antiquaires de Picardie*, 65 (1999), p. 296-344. Les *Peanes* sont des chants en l'honneur de la Vierge, répartis en cinq ensembles qui correspondent aux cinq fêtes de la Vierge. Lemé-Hébuterne, 2005, p. 346 et note 9 signale qu'au fol. XVIII, un des chants *Tota pulchra es*, évoque le panneau des stalles méridionales (SWHJ).

14 Sur le Couronnement de la Vierge : cf. REAU, *op. cit.*, 1957, II-2, p. 621-626 ; *Lexikon*, 1970, II, col. 671-676.

15 *The illustrated Bartsch*, New York, 1981, n° 41 (217), Lears 61, p. 51 : h = 26,3 ; la = 18,1 cm (Washington, Rosenwald collection) ; PLAßMANN (O.), *Israhel van Meckenem. Kupferstecher des späten Mittelalters aus Westfalen*, Bonifatius-Verlag, Paderborn, 2000, p. 75, fig. 49. Voir sur Israël van Meckenem : *Israhel van Meckenem (um 1440/45-1503). Kupferstiche-Der Münchener Bestand [Katalog zur Ausstellung 14.09.-26.11.2006]*, München, 2006.

16 Sur la Trinité : cf. *Lexikon*, 1968, I, col. 525-536 mais aussi MALE (E.), *L'art religieux du XII^e siècle en France : étude sur les origines de*

Personnes Père-Fils-Saint-Esprit – énonce le dogme trinitaire en illustrant la définition augustinienne du *Filioque* selon laquelle l'Esprit Saint procède du Père comme du Fils. Par là même, et par la corrélation avec le récit de la Passion et de la vie de Marie, le Christ apparaît comme le Dieu incarné dont la Vierge Immaculée fut la matrice. La dernière jouée renvoie donc à la première, où les allusions à l'Apocalypse soulignent le rôle de Rédemption joué par Marie, nouvelle Eve¹⁷. Se superposent donc un double message dogmatique – trinitaire et immaculiste – et eschatologique. Toutes les séquences liées à la Passion christique et s'achevant par l'image trinitaire renvoient alors à l'action de grâce divine quand les scènes dédiées à la Vierge véhiculent à la fois l'idée d'un modèle de pureté, de vie chrétienne – ainsi la *Dormition*, exemple de la Bonne mort – et une promesse en l'accession au Paradis. Dans ce sens (fig. 9), la disposition au sud des jouées consacrées à la Vie de Marie, et au nord de celles dédiées principalement à la Passion du Christ, s'explique par le dessein des chanoines de faire figurer, face à face, les deux Êtres qui incarnent les voies d'accession à la vie chrétienne, en un schéma sans doute fondé sur les représentations de double intercession du *Speculum Humanae Salvationis*¹⁸. Ce type de représentation de double intercession

l'iconographie du Moyen Age, Paris, 1998 (8^e édition augm. d'annexes ; 1^{ère} éd. 1922), p. 182-183 ; TIMMERS (J.J.-M.), *Christelijke Symboliek en Iconografie*, Bussum, rééd. 1974, p. 1962 (non consulté). VAN OS (H.-W.), *The Art of Devotion in Late Middle Age in Europe 1300-1500*, Amsterdam, 1995, p. 164-172. Sur le dogme trinitaire : cf. BOESPFLUG (F.), ZALUSKA (Y.), « Le dogme trinitaire et l'essor de son iconographie en Occident de l'époque carolingienne au IV^e Concile du Latran », *Cahier de Civilisation médiévale*, 37 (1994), p. 202.

17 Sur le thème de la nouvelle Eve : cf. *Dictionnaire de Théologie Chrétienne*, 1913, 5, col. 1651-1652 ; GULDAN (E.), *Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv*, Cologne, 1966 et compte-rendu / P. BLOCK dans *Zeitschrift für bildende Kunst*, 33-1 (1970), p. 76-78.

18 Paris, Musée du Louvre : inv. MNR 375-376. *Le Christ médiateur accompagné de Philippe le Beau et sa suite. La Vierge médiatrice accompagnée de Jeanne la Folle et sa suite*. Sur ses panneaux et les emprunts au *Speculum*, voir ADHEMAR (H.), *Le Musée du Louvre*, vol. I,

se retrouve, au Louvre, dans les panneaux de Colyn de Coter (1455-ca 1538).

Dans ce contexte, les miséricordes et rampants qui matériellement – eu égard aux jouées – sont les éléments secondaires du programme, de même que les scènes vétérotestamentaires des jouées maîtresses orientales, constituent le contrepoint typologique aux images de la Vierge et de la Trinité, qui introduisent et concluent l'ensemble du programme : Faute originelle (SWHJ), symboles de la Maternité divine (buisson ardent, verge fleurie, toison miraculeuse et pierre détachée de la montagne) (SEHJ-dorsal), tour de Babel (oubli de la grâce) (SB-13) et échelle céleste¹⁹ (SH-28), vie de Joseph et Jacob, Moïse, David, Samson et Job. Les professions et qualités humaines représentées sur les appuis-main, semblent donc dans ce programme complexe figurer la multiplicité d'un monde anthropocentrique, dans lequel la persévérance professionnelle et spirituelle de l'homme est l'unique voie vers la grâce. Par conséquent, il y a bien une cohérence sémantique du programme des stalles dont l'érudition s'explique par la destination, puisque les chaires sculptées se trouvent dans l'enclos réservé des chanoines, dont le niveau d'instruction est notable. Dans de toutes autres dimensions, le polyptyque d'Anchin de Jean Bellegambe²⁰ était l'expression d'un programme similaire.

Enfin, les sibylles et les prophètes qui décorent les montants des jouées des stalles, trouvent leur logique dans l'association du thème avec l'idée de Prédication de la Parole ; le sujet est donc souvent attaché à un mobilier religieux tel que chaire ou jubé. De plus, dès le XIII^e siècle en Italie, ces figures

(*Les Primitifs flamands*, I, *Corpus*, 5), Bruxelles, 1962, n° 88, p. 91-93 cité dans HECK, 2005, p. 59, 81, note 51.

19 Sur l'Echelle céleste : cf. HECK (C.), *L'Echelle céleste dans l'art du moyen âge. Une histoire de la quête du ciel*, Paris, rééd. 1999.

20 Douai, Musée de la Chartreuse : inv. ° 2175. Polyptyque d'Anchin, ca. 1511-1520, Jean Bellegambe, provenance : commande de l'abbé Charles Coguin pour l'abbaye d'Anchin, près de Douai : voir HECK, 2005, p. 49-85, cat. 3 qui a alimenté notre réflexion.

sont logiquement associées à un épisode de la vie du Christ. La chaire de Nicolas Pisano est un exemple (1260) de cette typologie antérieur à celui des stalles amiénoises. Mais l'usage de ce type iconographique laisse aussi présumer de l'impact de l'ordre franciscain sur les chanoines de la cathédrale – de longue date, comme en témoignaient la thématique du jubé²¹, daté vers 1290 mais de nombreux autres exemples amiénois²².

L'affirmation de la doctrine immaculiste dans le programme des stalles peut signifier la prééminence des Franciscains sur les chanoines concepteurs des stalles, quand on sait le rôle majeur que les frères Mineurs ont joué dans la défense de l'Immaculée Conception. Pour preuve de leur dévotion immaculiste, une chapelle dédiée à l'Immaculée Conception de la sainte Vierge se trouvait contre la clôture du chœur de leur église conventuelle, côté sud²³, et plusieurs œuvres qui décoraient les lieux – non datées malheureusement – étaient dédiées au thème de la Virginité mariale²⁴. A la

21 Sur l'éclosion du thème des sibylles en Italie, en France et particulièrement à Amiens, voir Baron (F.), « Mort et résurrection du jubé de la cathédrale d'Amiens », *Revue de l'Art*, 87 (1990), p. 29-41, ici p. 32,

22 Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms 662, *Epistolier d'Antoine Clabault*, fol.1, *Prophètes et sibylles*, ca. 1490 ; Paris, Musée national du Moyen Age, Thermes et hôtel de Cluny, inv. Cl. 19467, *Sibylle*, ca. 1500-1510 ; Amiens, cathédrale, chapelle Saint-Eloi, *Sibylles*, 1506 ; Amiens, Musée de Picardie, inv. MP 987-4-14, *Sibylle*, ca. 1530-1540.

23 DOUCHET (L.), *Les manuscrits de Pagès, marchand d'Amiens, écrits à la fin du XVII^e siècle et au commencement du XVIII^e siècle sur Amiens et la Picardie, mis en ordre et publiés par Louis Douchet*, Amiens, 1856, I, p. 248.

24 *Idem*, p. 257 : Pagès évoque une Vierge à l'Enfant, à l'extérieur de l'église, avec en-dessous le vers *Sum quod eram, nec eram, quod nunc dicor, utrumque*, allusion à la virginité de Marie. *Idem.*, p. 252, l'auteur évoque un autel dédié à l'Immaculée Conception, placé devant la chapelle du même nom et offert par Marie de Bournel en mémoire de ses ancêtres enterrés dans la dite chapelle, tel que Valéran de Soissons-Moreuil, bailli d'Amiens en 1450, avec « un retable d'autel [...] rempli de figures symboliques et hyéroglyphiques, qui représentent plusieurs attributs que l'on donne ordinairement à cette divine Mère.

cathédrale même, le chanoine Pierre d'Eu avait fondé en 1252, dans la chapelle axiale, la fête de la Conception de la Vierge²⁵. En outre, plusieurs indices témoignent de la proximité des frères Mineurs avec les membres du chapitre et de l'évêché. Déjà au tympan du portail central de la cathédrale, saint François était, les bras croisés, au-devant du cortège des Élus à la porte du Paradis, ce qui tend à prouver le rôle important de son ordre à Amiens (fig. 10). On connaît en particulier la proximité du doyen du Chapitre, Adrien de Hénencourt, avec les ordres mendiants, et avec les Franciscains des Cordeliers en particulier, dont une grande partie des cloîtres était due à ses libéralités (1485)²⁶. En outre, Nicolas de La Couture, évêque d'Ebron († 1540) et suffragant de l'évêque d'Amiens Mgr François de Halluin, était de l'ordre de saint François et avait choisi d'être inhumé au couvent des Cordeliers²⁷. Enfin, Pierre Versé, évêque d'Amiens de 1482 à 1501, vouait un culte particulier à la Vierge, et avait fait dresser un tableau de pierre qui figurait la Vierge des Litanies au côté droit de la porte de l'évêché²⁸.

Nous sommes à Amiens dans un contexte où le culte marial était important. Le portail occidental de la cathédrale en

Ces figures taillées en demi-bosse sont environnées du tronc et des branches que l'on nomme communément l'arbre de Jessé [...] »

25 SANDRON (D.), *La cathédrale d'Amiens*, Paris, 2004, p. 210.

26 GOZE (A.), *Histoire des rues d'Amiens*, Marseille, 1976, rééd., IV, p. 116.

27 Pagès, dans DOUCHET, *op. cit.*, 1856, I, p. 237 ; GOZE, *op. cit.*, p. 122 ; RODIERE (R.), « Epitaphier de Picardie », *Mémoires de la Société des Antiquaires de Picardie, Documents inédits*, XXI, 1925, p. 337. Voir 1^{ère} partie, II/A-b.

28 Amiens, BM : ms 517 D, ff° 22-22v° : « Au costé droit de la porte collatérale de l'Evesché est un grand tableau de sculpture de pierre de hauteur peut-être de toise et demy, représentant la Vierge environnée de petites pièces représentant les attributs qui lui sont donné dans le cantique. Il ne paroît rien pour renseigner du temps de la personne qui la fait faire sinon tout au haut en ange tenant les armes de messire Pierre de Versé Evesque d'Amiens, lequel suivant la dévotion particulière qu'il avoit à la Vierge pouroit bien lui avoir fait faire cette pièce en son honneur comme il a fondé le petit office de la Sainte Vierge en Notre-Dame et donné au chapitre 9000 lt pour la fondation. »

particulier insistait déjà sur le caractère royal de Marie, son Assomption, son Couronnement mais surtout sa Conception sans tâche²⁹. Les scènes de la Vie de la Vierge sont là aussi confrontées à celles de l'Ancien testament, à savoir Adam et Eve. Plus généralement, la conception des stalles amiénoises s'est faite dans une période où la question de l'Immaculée Conception était débattue, et où effectivement les ordres mendiants jouaient un rôle actif à son sujet. Un décret du 15 novembre 1438 avait rendu la fête de l'Immaculée Conception obligatoire, le 8 décembre. Le 29 avril 1476, la bulle *Cum praexcelsa* accordait des indulgences à ceux qui célébraient la messe et récitaient l'office de la Conception. La bulle *Grave Nimis* de 1482, complétée le 4 septembre 1483, menaçait d'excommunication ceux qui jugeaient comme hérétique la croyance en la virginité éternelle de Marie³⁰. Ceci avait contribué à intensifier la controverse. Le Chapitre de la cathédrale d'Amiens prenait donc position, par l'établissement du programme sculpté des stalles, du côté des immaculistes. Quand on connaît les relations étroites nouées par les chanoines avec la confrérie du Puy-Notre-Dame, qui fêtait entre autre la Conception de Marie (8 décembre), il n'y avait rien d'étonnant. D'autant plus que le Puy amiénois célébrait la Vierge Rédemptrice – thème des poèmes et des tableaux offerts chaque année – et non pas seulement l'Immaculée Conception comme cela se faisait à Rouen ou Dieppe³¹. Le sujet réel des chants royaux étant l'Incarnation et la Rédemption, il devient évident que les Puys n'en étaient essentiellement que plus

29 SANDRON, *op. cit.*, p. 108.

30 Sur la doctrine de l'Immaculée Conception et ses enjeux : *Dictionnaire de Théologie Chrétienne*, 1922, VII, col. 845-1134 ; LAMY, *op. cit.* Sur les différentes bulles : DENZINGER (H.), *Symboles et définitions de la foi catholique*, Paris, 1996 (38e éd.), p. 393-394. Sur le thème de l'Immaculée Conception dans les stalles amiénoises, voir aussi LEME-HEBUTERNE, 2005 et en dernier lieu, 2007, p. 120-122.

31 LECOCQ, (A.M.), « Le Puy d'Amiens de 1518. La loi du genre et l'art de parenté », *Revue de l'art*, 38 (1977-1978), p. 69 : « La confrérie amiénoise célèbre en Marie l'instrument du Salut apporté à l'humanité pécheresse par l'Incarnation de Jésus. »

proches du double message diffusé par le programme des stalles de la cathédrale.

Adrien de Hénencourt, doyen du Chapitre et maître de la confrérie du Puy en 1493, avait obtenu cette année-là de l'évêque que les confrères puissent célébrer leur messe quotidienne à l'autel du *Pilier Rouge* de la cathédrale. En outre, le 20 décembre 1500, l'évêque Pierre Versé signait un concordat avec la confrérie, qui lui attribuait les caractéristiques d'une « communauté ». Elle pouvait donc, dès cette date, disposer d'une arche et d'un sceau. Enfin, l'autel du *Pilier Rouge* fut définitivement affecté à la confrérie qui était autorisée à faire le service les jours solennels de la Vierge dans la nef de la cathédrale. A cela s'ajoutait que les maîtres de la confrérie exposaient et laissaient leurs tableaux – exécutés à la gloire de la Vierge – dans l'édifice³². En outre, de nombreux membres du Chapitre avaient été élus maîtres de la confrérie du Puy : Robert Cambrin (1492)³³, Adrien de Hénencourt (1493), Simon de Conty (1495), Firmin Pingré (1497), les chapelains Arnould Jacquemin (1501) et Pierre du Mas (1503), Jean Le Prévost (1505), Robert de Cocquerel (1509), Nicolas de La Couture, suffragant de l'évêque (1510) et Christophe de Lameth (1528)³⁴. Aucun d'entre eux n'est connu pour avoir fait partie de la commission de chanoines délégués à la construction des stalles³⁵, mais leur appartenance à la confrérie du Puy atteste de la dévotion mariale des membres du Chapitre. Les liens étaient d'ailleurs si étroits que le maître du Puy avait porté à la chapelle du charnier

32 Duvanel, dans DUVANEL (M.), PINETTE (M.), LEROY (P.), *La confrérie Notre-Dame du Puy d'Amiens*, Amiens, 1997, p. 4-5.

33 Rappelons que nous donnons les dates renouvelées, alors que le catalogue DUVANEL, PINETTE, 1997 et les ouvrages antérieurs donnent les dates en ancien style, donc reculées d'une année.

34 DUVANEL, PINETTE, *op. cit.*, p. 8-9.

35 Direction du programme d'après les termes du contrat de 1509 : quatre chanoines, Jean Fabus, Jean Dumas, Pierre Vuaille et Jean Lenglaché : cf. Amiens, BM : Amiens, BM : ms 803 E, fol. 25 ; Pagès, dans DOUCHET, *op. cit.*, 1862, V, p. 448 ; JOURDAIN et DUVAL (chanoines), « Histoire et description des stalles de la cathédrale d'Amiens », *Mémoires de la Société des Antiquaires de Picardie*, VII (1844), p. 117.

du cimetière Saint-Denis le cœur de son ancien confrère Adrien de Hénencourt³⁶, le lendemain de son inhumation, et que tous les maîtres avaient été priés d'assister au service et à l'enterrement du corps³⁷.

Dans ce contexte de proximité entre les deux entités, il est d'autant plus intéressant de constater les analogies entre le tableau allégorique de la *Vierge Immaculée* de la jouée sud-occidentale des stalles, réservée ordinairement au doyen de la cathédrale – en l'occurrence Adrien de Hénencourt – et les tableaux réalisés chaque année pour le maître de la confrérie du Puy Notre-Dame. La plus grande partie de ces Puys ont disparu mais le recueil de Louise de Savoie (Paris, BN : ms fr. 145) conserve la copie, parfois infidèle, de quarante-sept d'entre eux, réalisés entre 1459 à 1516. Dans ces tableaux comme dans la jouée, la composition est similaire : le Dieu bénissant en partie sommitale (qui toutefois ne figure pas sur chacun des Puys)³⁸ et la Vierge dans l'axe médian (fig. 11). En outre, la Vierge des Puys est entourée de la figuration du symbole énoncé par le palinod, qui le plus souvent fait référence à la virginité mariale³⁹. Ainsi les Puys de 1473, 1485, 1499 et 1500, dans le recueil de Louise de Savoie, illustrent la fontaine⁴⁰, les Puys de 1490 et

36 AD Somme : 4 G 1073, n° 18, fol. 15 ; DURAND (G.), *Inventaire sommaire des archives de la Somme antérieures à 1790*, série G, 1902, p. 563.

37 AD Somme : 4 G 1073, n° 18, fol. 36v° ; DURAND, *op. cit.*, p. 565.

38 Certains palinods sont attribués à des panneaux qui ne leurs correspondaient pas (les pages des tableaux et des chants royaux de 1495 et 1500 ont été inversées), mais les manuscrits de Pagès, au XVII^e siècle, décrivent – parfois scrupuleusement – les tableaux : Pagès, dans DOUCHET, *op. cit.*, 1857, II, p. 134-164 ; Pagès, dans DOUCHET, *op. cit.*, 1862, V.

39 LECOCQ, *op. cit.*, p. 68 : « La ligne palinodale se présente [...] obligatoirement comme un substantif accompagné d'un certain nombre de qualificatifs et de compléments, qui sert à désigner métaphoriquement la Vierge, à la façon des litanies. »

40 Le palinod de Pierre Boulan en 1473 n'évoque pas la fontaine : *Lune prenant du vrai soleil lumière*. 1486 : Jean de Saisseval, écuyer, *Lune prenant du vrai soleil lumière*. 1499 : Robert de Pissy : *Lavoir rendant parfaite pureté*. 1499 : Robert de Fontaines, seigneur de Monstrelet, conseiller du roi, bailli du temporal

1501 figurent le jardin clos (*hortus conclusus*, Cant. 4, 12) et la fontaine (*fons hortorum*, Cant. 4, 15)⁴¹, celui de 1493 – d'après la miniature du recueil de Louise de Savoie – montre la tour (*sicut turris David*, Cant. 4, 4)⁴², ceux de 1478 et de 1497, le puits (*puteus aquarum viventium*, Cant. 4, 15)⁴³. En 1498, le palinod évoque l'étoile de mer (*stella maris*)⁴⁴ et en 1503, le soleil (*electa ut sol*, Cant. 6, 9)⁴⁵. Le miroir (*speculum sine macula*, Sap. 7,

de l'évêché d'Amiens : *Au genre humain consolable fontaine*. Le palinod de 1500 n'évoque pas la fontaine mais la dix-neuvième miniature du recueil de Louise de Savoie montre la Vierge entourée de fontaines : Antoine de Cocquerel, greffier des élus puis conseiller au bailliage d'Amiens et bailli de Moreuil : *Arbre portant fruit d'éternelle vie* : cf. Pinette, dans DUVANEL, PINETTE, *op. cit.*, p. 8. Nous avons vu qu'il y avait eu inversion entre Puys de 1495 et 1500 dans le recueil de Louise de Savoie.

41 1490 : Etienne Levasseur, marchand : *Le jardin clos ou crust le vray laurier* (Paris, BN : ms fr. 145, fol. 27v°) ; 1501 : Arnoul Jacquemin, chapelain, curé de Citerne et notaire en la cour spirituelle : *Digne CITERNE a l'eaue desirée* (*Idem.*, fol. 25v°).

42 1493 : Adrien de Hénencourt, prévôt et chanoine de la cathédrale : *De vraye paix tresoriere excellente*. Selon Pagès, dans DOUCHET, *op. cit.*, 1862, V, p. 108 le tableau aurait figuré l'histoire de Jahel perçant la tête de Sisara. La neuvième miniature du ms fr. 145 ne correspond pas à sa description puisqu'elle montre la Vierge enfermée dans une enceinte fortifiée munie de tours. Le chant royal évoque un *fort donjon de vertu admirable* : Rigollot (M.), Breuil (A.), « Les œuvres d'art de la confrérie de Notre-Dame du Puy d'Amiens », *Mémoires de la Société des Antiquaires de Picardie*, V (1858), p. 432 (Paris, BN : ms fr. 145, fol. 10v°).

43 1478 : Jean Obry, sergent à masse : *Puy d'yaue vive aux humains pourfitable* (Paris, BN : ms fr. 145, fol. 14v°, où la Vierge pose son fils sur la margelle d'un puits). 1496 : Firmin Pingré, chanoine de la cathédrale : *A l'unicorne agréable pucelle* (*Idem.*, fol. 28v°, avec un puits au devant de la sainte Vierge près de laquelle se tient la licorne).

44 1498 : Jean de Saint-Delliz, seigneur de Heucourt, Havernas et Bernapré : *De mer ostolle adreschant l'homme a gloire* (Paris, BN : ms fr. 145, fol. 7v°, où la Vierge est debout au bord de la mer où Jonas sort de la baleine).

45 1503 : Pierre Dumas, chapelain, secrétaire de l'évêque Philippe de Clèves, chanoine de Saint-Firmin-le-Confesseur : *Soleil rendant éternelle lumière* (Paris, BN : ms fr. 145, fol. 6v°).

26), emblème de la louange mariale, est la métaphore de la Vierge en 1459⁴⁶. En 1405, la Vierge est la porte du ciel (*porta coeli*, Gn 28, 17), en 1413 il est question de Jessé, dont l'arbre figure encore sur l'encadrement du Puy de 1520 (*virga Jesse floruit*, Is. 11, 1)⁴⁷. De même le Buisson ardent offert par Jean de Cermoise à la confrérie Notre-Dame du Puy d'Abbeville en 1527 ou celui du palinod amiénois de 1463⁴⁸ unissent l'Incarnation du Verbe et l'Intégrité de Marie dont l'unité se comprend dans la vision de Moïse : un buisson qui demeure intact en dépit des flammes qui le consomment. La correspondance entre Puys et stalles se poursuit par ailleurs : *Moïse faisant jaillir l'eau du Rocher* (NB-05), *Moïse sauvé des eaux* (NB-21), les *Israélites conduits par une colonne de fumée* (NB-15), la *Lutte de David contre Goliath* (SWB-01) renvoient respectivement aux palinods des Puys de 1474 (*Pierre au desert produisant iaue vive*)⁴⁹, 1505 (*Au souverain Moyse humble fiscelle*)⁵⁰, 1477 (*Du feu d'amour colonne lumineuse*)⁵¹, 1496 (*De vraye David fronde victorieuse*)⁵² et 1517 (*Arc celeste des humains l'assurance*)⁵³.

Enfin, la troisième miniature du recueil de Louise de Savoie qui correspond au chant du Puy de 1492 entérine la comparaison entre la jouée des *Litanies* et les Puys⁵⁴ (fig. 12). Elle représente la Vierge à l'Enfant assise sur un trône, dans une

46 1459 : Jean Framery, procureur au bailliage : *Miroir de foi, d'amour et d'esperance* (Paris, BN : ms fr. 145, fol. 48v°).

47 Amiens, musée de Picardie : inv. M.P. P.-527. Puy de 1520 offert par Andrien Desprès : *Pré ministrant pature salulaire*, h = 162 ; la = 87 cm. Tableau décrit dans Pagès, dans DOUCHET, *op. cit.*, 1862, V, p. 188-189.

48 1463 : Jean de Puchevillers, chapelain de la cathédrale et notaire apostolique : *Buisson ardent du feu de charité*.

49 1474 : Robert Faverel, marchand (Paris, BN : ms fr. 145, fol. 30v°).

50 1505 : Jean Leprévost, chanoine, procureur et conseiller au bailliage d'Amiens (Paris, BN : ms fr. 145, fol. 36v°).

51 1477 : Jean Delattre, procureur (Paris, BN : ms fr. 145, fol. 29v°).

52 1496 : Jean de Flandre, notaire (Paris, BN : ms fr. 145, fol. 19v°).

53 1517 : Antoine Dardre, procureur au bailliage d'Amiens.

54 1492 : Robert de Cambrin, écolâtre et chanoine de la cathédrale : *Soubs l'eternel RECTEUR sage régente* (Paris, BN : ms fr. 145, fol. 3v°).

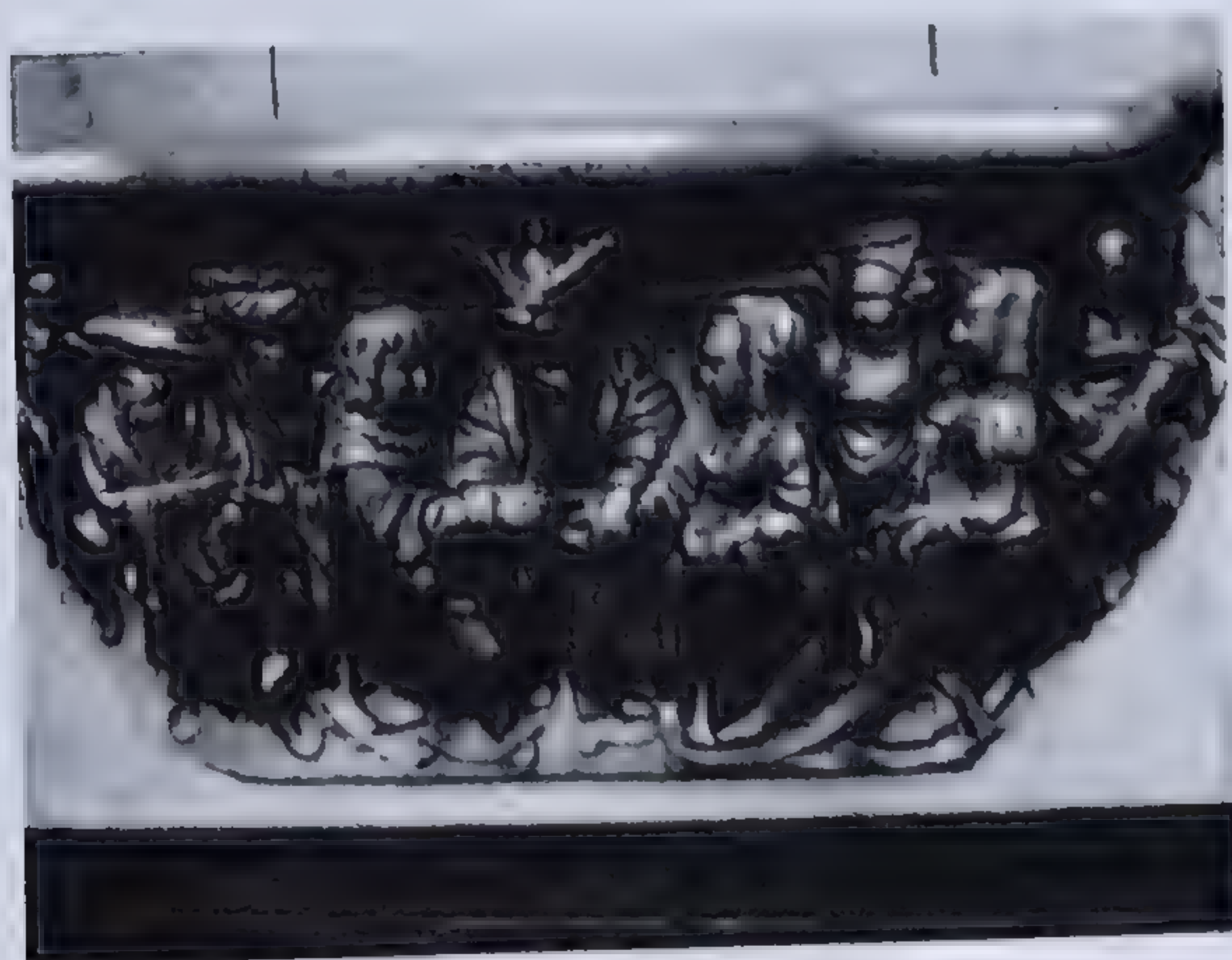
église, au centre d'un enclos de stalles où sont assis chanoines, moines, apôtres, saints et saintes, Jean-Baptiste, un pape (Innocent VIII ?), un roi (Charles VIII ?) et un évêque (Pierre Versé ?)⁵⁵. La Vierge Immaculée représentée sur le panneau des stalles (SWHJ) devient alors la transposition matérielle concrète de l'enluminure, avec à ses pieds, comme dans chaque tableau du Puy, le cortège vivant des donateurs. Ces derniers participent au programme dans une mise en scène réelle qui introduit une relation quasi théâtrale entre l'œuvre et le public animé qui siège alentour. La composition tripartite d'un tableau du Puy (Dieu le Père bénissant, Vierge, donateur et cortège) se retrouve donc dans les stalles, le cortège n'étant plus figuré mais réel. En outre, se mêlent deux niveaux de réalités : les chanoines qui participent au tableau des *Litanies*, mais encore les chanoines adorateurs auxquels le message dogmatique et eschatologique s'adresse.

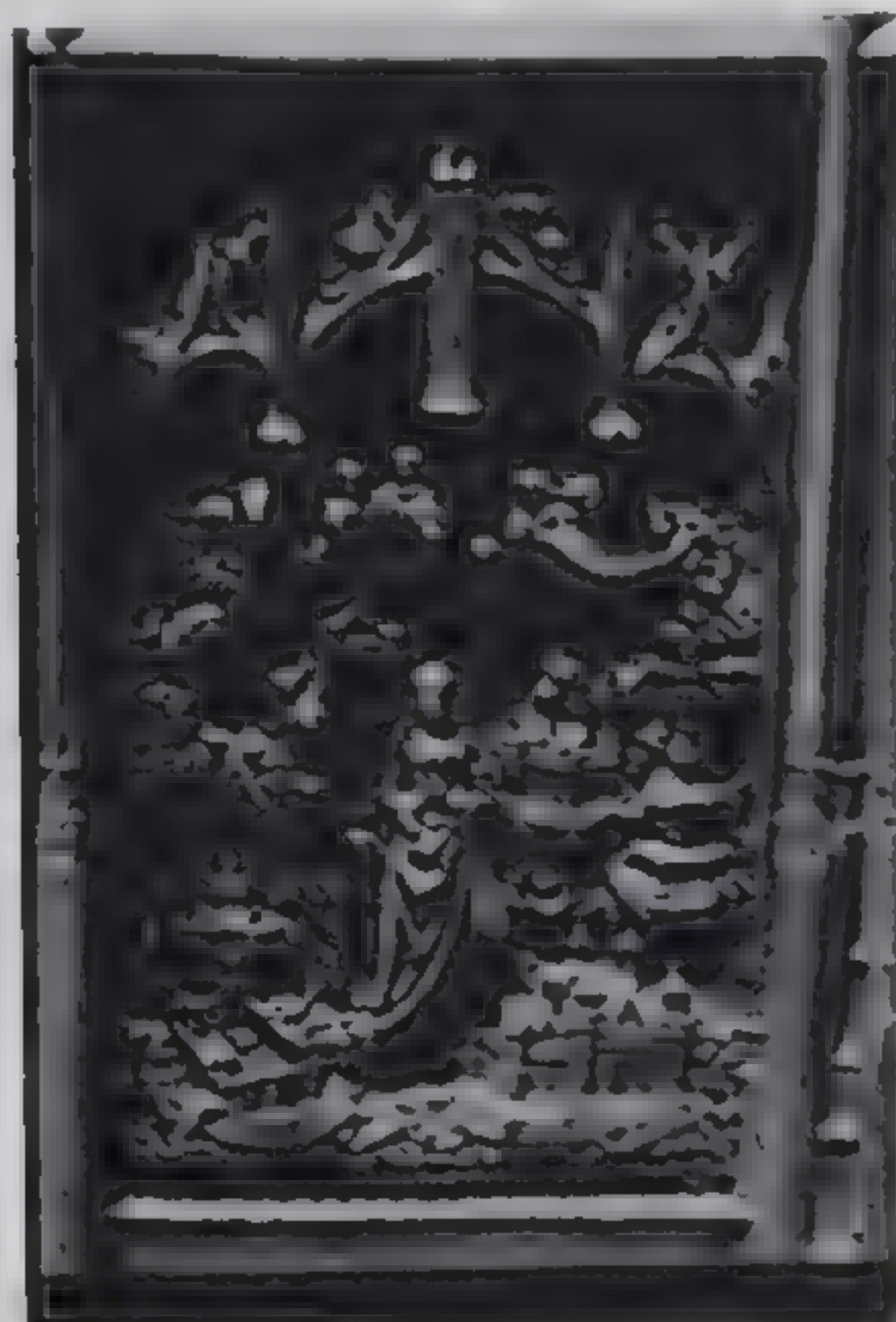
Les stalles sont donc à comprendre, au même titre que la façade occidentale de la cathédrale, comme une somme théologique – somme servie par une composition symétrique et une fonction liturgique. Alors que les jouées, miséricordes et autres éléments annexes du mobilier expriment un double message doctrinal – marial et trinitaire – et eschatologique, les chaires se font l'écho des portails occidentaux, surtout si on leur adjoint le programme hagiographique des clôtures de chœur, dédiées aux saints Firmin et Jean-Baptiste, et la suite de niches du croisillon sud du transept, illustrant un épisode de la vie de saint Jacques le Majeur. Façade et chœur de la cathédrale entrent donc en résonance, la répétition des images confortant les fidèles dans leur parcours jusqu'aux reliques saintes mais aussi jusqu'à l'incarnation de l'Église dans la représentation de Marie, figurée au centre du jubé et dans les stalles. Mais Plus qu'un triple message, les chaires sont aussi un outil de propagande qui affirme les positions doctrinales de l'Église

55 Selon LECOCQ, *op. cit.*, p. 71, les figures de pape, roi, évêque et cardinal qui apparaissent le plus souvent au premier plan des tableaux du Puy à « la tête de l'assemblée humaine » peuvent être soit des images génériques soit des portraits des titulaires contemporains.

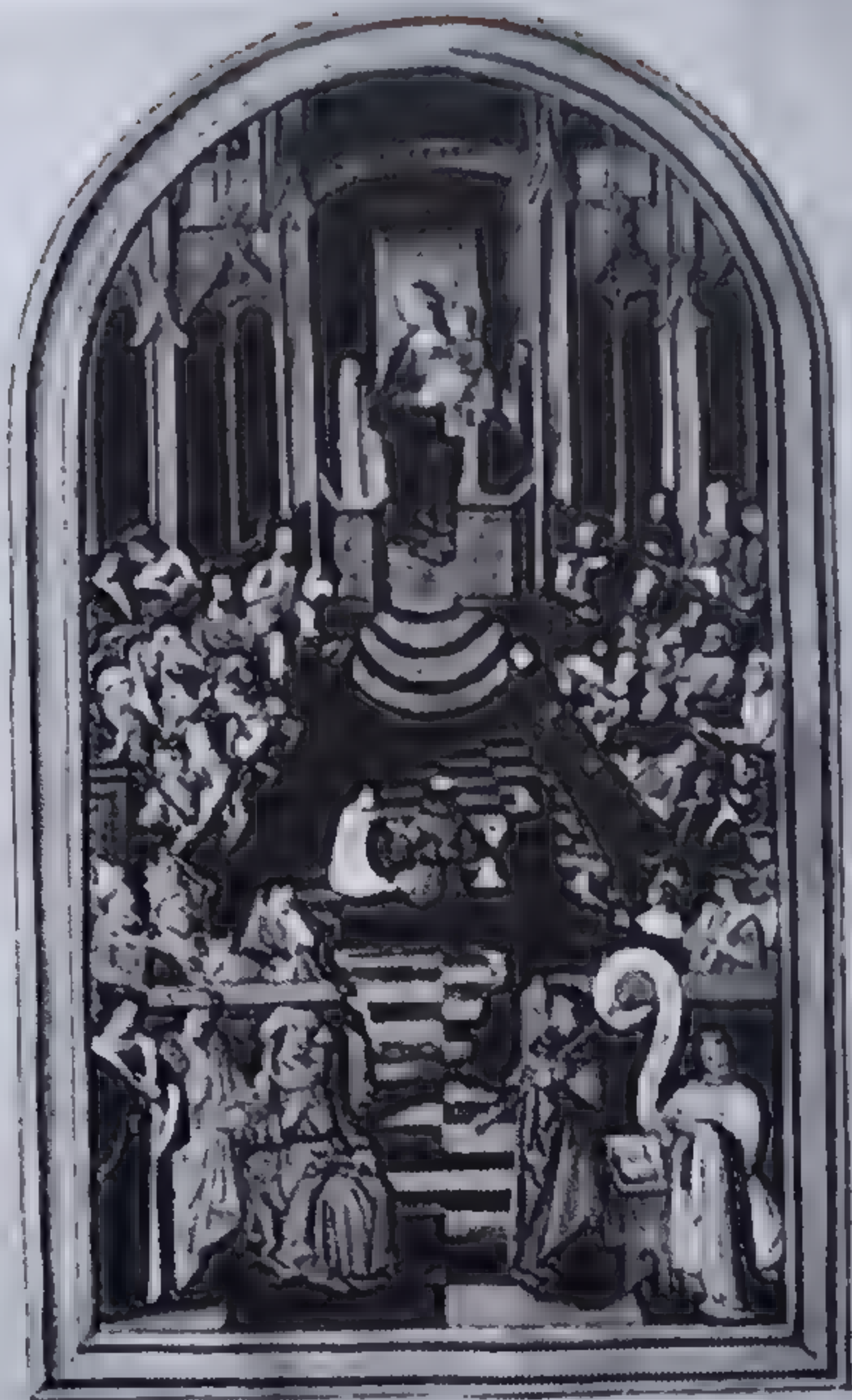
amiénoise – soumise semble-t-il à l'influence considérable des ordres mendiants, en particulier des Franciscains – mais aussi la position cléricale de l'Église qui affirme le nécessaire clivage matériel et spirituel entre clergé et fidèles. Ainsi la suite de niches du croisillon nord du transept de la cathédrale justifiait la construction, derrière le jubé préexistant, des stalles et des clôtures de chœur qui matérialisent l'espace sacré du sanctuaire, c'est-à-dire l'Église, incarnée par Marie.

La cathédrale d'Amiens (ca. 1508 - 1519)









STEPHANIE DAUSSY-TURPAIN Doctorat d'Histoire de l'Art.
Licence d'Histoire de l'Art, Université Charles de Gaulle – Lille III.
Chargée de cours à l'Université Charles de Gaulle – Lille III. Directrice
du Bureau d'études patrimoniales ARThémis. Plusieurs conférences
prononcées dans des colloques et sessions scientifiques. Participation
aux volumes.

Asistent univ. drd. Paula-Andreea Onofrei
HENRY JAMES AND THE VISUAL ARTS

Abstract

Is there any connection between visual arts and the interpretation of literary works? The present paper demonstrates that Henry James makes use of the visual arts in order to portray the characters. Moreover, arts offer a "system of observation" for approaching the novels from a new angle.

The novels of Henry James have often been considered difficult readings. In my attempt to decipher "the Jamesian secret", there were a few recurrent elements which challenged me to see his work from another perspective: visual arts. The present paper is an attempt to explain James' use of visual arts in his novels. I discovered that the arts offered a "system of observation"¹, a method of interpretative approach to the novels, that was critically valid and in particular offered a wonderful means of grasping the central themes.

One may wonder: what is the connection between the writer Henry James and the visual arts? This is a perfectly legitimate question. Only those people familiar with James' dedication to art in all its forms, whether visual or literary, will be able to recognize the relevance of his work as a whole. The close relationship between the novel and the visual arts is emphasized by the analogy James made in *Picture and Text*, where he said: "The forms are different, though with analogies;

¹ Bowden, Edwin, *The Themes of Henry James*, Archon Books, 1969, p.IX

but the field is the same – the immense field of contemporary life observed for an artistic purpose”.²

In *A Small Boy and Others*, Henry James describes the most horrifying nightmare of his life, a dream in which he pursued a dimly seen figure down a low hall suddenly revealed as the Galerie d'Apollon of the Louvre, the gallery in which he had found such fascination as a boy. The dream deserves mentioning in James's history, for it points to the predominant place held in his mind, conscious and subconscious, youthful and mature, by the art gallery and the visual arts which it represented. He himself after relating the dream calls his perception of the Louvre “educative, formative, fertilizing, in a degree which no other “intellectual experience” our youth was to know could pretend, as a comprehensive, conducive thing, to rival.”³ The volumes of autobiographical reminiscence, *A Small Boy and Others* (1913), *Notes of a Son and Brother* (1914) and the unfinished *The Middle Years* (1917) illustrate the comment at length, for they are full of references to the arts, memories of his own and his brother's painting, intimations of the importance of the arts to his intellectual growth. Since in the novels of his maturity, the visual arts are equally present and they have a high critical value, the history of the young James' relationship with the arts deserves attention as one element of his power's development as a novelist, or as he would have preferred, his powers as an artist.

We can speak about two phases of aesthetic inspiration: “the London period”, which is characteristic to James' youth; he felt an admiration for the English school of art which was to last all his life: “They were, by some deep-seated English mystery, the real unattainable, just as they were none the less the directly inspiring and the endlessly delightful.”⁴ At least the London period had that to offer to the maturing mind. It is obvious that James was interested in national specificity, so he studied

² *Picture and Text*, p.65

³ *A Small Boy and Others* (New York, Charles Scribner's Sons, 1913), p.349

⁴ *A Small Boy and Others* (New York, Charles Scribner's Sons, 1913), p.314

English paintings in order to understand the English mind: "English painting interests me chiefly, not as painting, but as English; it is to me always fresh, always abundant, always fortunate, on the turn of the English mind"⁵. Then, the second phase is called "the Paris period", the next step in the esthetic education which had much more to offer. Even the streets, James later recalled, seemed to cry: "Art, art, art, don't you see? Learn, little gaping pilgrims, what *that* is!"

It is known the fact that James was a man of two continents: born in New York, he found America hostile towards creative talent, he was attracted by a Europe steeped in history, consequently he travelled to London, Paris and Rome. His response to the visual arts of Europe is to be found in *Transatlantic Sketches*, where he wrote: "I am forever being reminded of the "aesthetic luxury"...of living in Rome"⁶ and the remark may well represent his response to all of Europe. Pictures and palaces, statues and sketches, villas and remains all solicited his attention. The boy, ambitious to paint, was still present in the man, although the pen was substituted for the brush; and speaking of his joy in the "tone" of Rome, he could even say "I do not know that my immortal soul permanently suffers; it simply retires for a moment to give place to that of a hankering water-colour sketcher."⁷ For him, the entire Europe was an enormous museum and James gave it the same loving attention he had given to the Louvre.

What is the connection of Henry James with the visual arts? Even if we glance hastily at the prefaces of his novels, we discover that James liked to use the vocabulary of the arts in discussing his own work and regularly referred to a novel as "the picture" or "the canvas" or even "the embroidery" and to himself as "the painter" or "the artist". This analogy may be discussed in detail, taking into account James' continual awareness of his full role of the artist; in *The Art of Fiction*, he offers a sufficiently lucid presentation of the analogy to point the way toward the fuller

⁵ *London Exhibitions-The Royal Academy*, *The Nation*, 26, (June, 6, 1878), p.371

⁶ *Transatlantic Sketches*, p.199

⁷ *Ibid.*, p.129

discussion which might be desired in other contexts..."The advantage, the luxury, as well as the torment and responsibility of the novelist is that there is no limit to what he may attempt as an executant – no limit of his possible experiments, efforts, discoveries, successes. Here it is especially that he works, step by step, like his brother of the brush, of whom he may always say that he has painted his picture in a manner best known to himself"⁸.

Being both an observer and a critic of art, Henry James had a set of guiding principles as far as aestheticism is concerned: he strongly believed that great art possesses aesthetic self-sufficiency: "It has that quality of appealing to our interest on behalf of form and aspect, of the plastic idea pure and simple, which is characteristic of the only art worthy of the name"⁹. As far as the qualities of a good artist are concerned, he considered that "faithfulness to nature, avoidance of tricks and a full mind"¹⁰ are essential to produce great art.

My interest lies not so much in the manner James used arts in his works as in the understanding of the individual novel and in particular the common themes of the novels. Since many of his works are not easy or simple, it is useful to have while reading them a system of observation, a means of approach which leads to more detailed interpretation. Many of James' novels make use of the "international incident", also known as "the international theme", related to the author's concern for deciphering the qualities and faults of Europe and America, the accent falling on the differences between the two civilizations. The reference to the arts are fewer in the early novels, but represent an essential part in the later ones, offering a critically valid means of approach.

In *The American*, James embodied the theme of "the international episode" so well, that his many references to art provide a means of interpretation for the entire novel. The story opens with Christopher Newman, retired American businessman,

⁸ *The Art of Fiction* in Walter Besant (and Henry James), *The Art of Fiction* (Boston, Cupples, Upham & Co., 1885), p.61

⁹ Bowden, Edwin, *The Themes of Henry James*, op. cit, p.18

¹⁰ *Ibidem* 9, p.19

in the great Salon Carré of the Louvre, having an "aesthetic headache". Unlike the traditional American tourist, Newman shows little interest in "culture" for its own sake. Wealthy, confident, likeable, but socially and culturally raw, Newman knows clearly why he had come: "I have come to see Europe, to get the best out of it. I want to see all the great things and do what the clever people do"¹¹. As far as arts are concerned, Newman is ignorant and has little or no taste. He admires the Veronese "Marriage-feast of Cana", because "it satisfied his conception, which was ambitious, of what a splendid banquet should be"¹², just as he later admires his too ornate rooms because they satisfy his conception of what splendid rooms should be. He often admires a copy of a picture more than the original and on a whim he sets out with characteristic directness to buy copies at any price. Even his choice of pictures to be copied by the unscrupulous and ambitious little Mademoiselle Nioche shows the same taste and the same desires as his choice of the rooms:

She gave another little shrug."Seriously, then, you want that portrait –the golden hair, the purple satin, the pearl necklace, the two magnificent arms?"

"Everything- just as it is."

"Would nothing else do, instead?"

"Oh, I want some other things, but I want that, too."¹³

His taste in the other arts is not better, as James makes it clear: "It is to be feared that his perception of the difference between good architecture and bad was not acute, and that he might sometimes have been seen gazing with culpable serenity at inferior productions."¹⁴ Newman admits that he knows nothing

¹¹ *The American* (Boston, James R. Osgood & Co., 1878), p.127, quoted in Bowden, Edwin, *The Themes of Henry James*, p.29

¹² *Ibidem*, p.19

¹³ *Ibid.*, p.74

¹⁴ *Ibid.*, p.84

about art. Yet, he does know when Nioche is trying to take advantage of his "aesthetic verdancy"¹⁵. In a nutshell, we may say that in "the international theme", Christopher Newman has the most wanted and the most undesirable qualities of the American in the old world. Despite his symbolic name, he is "no innocent abroad". The very complexity of his character is shown by his approach and his response to the art of Europe.

In fact, all the characters of this novel are presented with an irony often conveyed by the arts. Perhaps the most obvious is the scheming little copyst, Mademoiselle Nioche. In the moment when she sells her copy of a young Madonna to Newman, she knows it is worthless, but as she says quite truthfully, "My copy has remarkable qualities"¹⁶.

In the beginning of the novel, Newman receives an ironic warning:

"These", said Mr. Tristram, nodding at the Titians and Vandykes, "these,
I suppose, are originals."

"I hope so", cried Newman. "I don't want a copy of a copy."

"Ah," said Mr. Newman, mysteriously, "you can never tell. They imitate,
you know, so deucedly well."¹⁷

By the end of the novel, Newman knows for himself the potential falsity of the life in Europe and sums it up: "It is only tinsel (...) If you stay there a while it will all peel off."¹⁸ By the final pages of *The American*, James had offered a definition of the European intellectual and social atmosphere and had explored the way an American feel immersed in that atmosphere. Europe offered a life based on traditions, a life often deeper and more sensitive than the American, but also more corrupt and often more inhuman. In James' early novels, this Europe was to

¹⁵ *Ibid.*, p.77

¹⁶ *Ibid.*, p.10

¹⁷ *Ibid.*, p.22

¹⁸ *Ibid.*, p.414

find its greatest expression in *The Portrait of a Lady*, which underlines the general atmosphere of Europe, on the age, beauty and tradition not found in America. Now, James is interested not in the definition of the contrast, but in a more direct fictional exploitation of its effect upon the sensibilities of the heroine, Isabel Archer. The arts characterize Europe but even more vigorously, characterize the persons of the novels. Just like Lord Warburton, Mr. Touchett cannot be separated from his old house. When, at the end of the novel, Isabel returns to her "richly constituted refuge"¹⁹, she is like a child coming back to an old friend. In contrast to these, little Rosier, the American dilettante, appears as small and fragile as the *bibelots* which he collects. He is a fragile *objet d'art* in this story of powerful forces in conflict and at best he can hope to escape unbroken. In this small way, he is capable of arousing pathos. In hopes of winning Pansy by satisfying her father's demands, he makes the supreme sacrifice: "I have sold all my bibelots!" The situation is both humorous and pathetic, for he is indeed nothing without his collection. With a magnificent gesture, he had sold his identity.

Unlike the dilettante, two other Americans, Henrietta Stackpole and Caspar Goodwood do not have any aesthetic interest in the arts. Caspar represents all that Isabel has left behind, a life of honesty, of directness, of tangible purpose. He remains an outsider, a foreigner speaking another language in this exotic world of the arts and has little in common with the Europeanized characters. Unlike Caspar, the more Henrietta stays in Italy, the more interested in the "external" she becomes:

"Miss Stackpole may appear more ardent in her quest for artistic beauty

than she had hitherto struck us as being, but she had after all her preference and admirations. One of the latter was the little Correggio of the Tribune —The Virgin kneeling down before the sacred infant. (...) Henrietta

¹⁹ *The Portrait of a Lady* (Boston, Houghton, Mifflin & Co., 1882), p.2

had taken a great fancy to this intimate scene —she thought it the most beautiful picture in the world.”²⁰

Similar examples are numerous. Pansy to Rosier is always a tiny, exquisite work of art: “She was admirably finished—she was in excellent style. He thought of her in amorous meditation a good deal as he might have thought of a Dresden-china shepherdess”²¹. Osmond’s description of her is brilliant:

“Oh, she’s an old Florentine; I mean literally an old one; not a modern outsider. She must have been present at the burning of Savonarola (...). Her face is very much like some faces in the early pictures; little, dry, definite faces that must have had a good deal of expression, but almost always the same one. Indeed, I can show you her portrait in a fresco of Ghirlandaio’s.”²²

For almost every character of *The Portrait of a Lady*, the visual arts provide a similar system of observation. But the interpretative value of the arts is even greater, for they provide a meaningful symbolism. For example, the presentation of Lord Warburton’s position is offered in the scene where Isabel, after refusing his hand, finds him in the Gallery of the Capitol, “standing before the lion of the collection, the statue of the Dying Gladiator”.²³ In Osmond’s opinion, Isabel is nothing but a beautiful object from his collection, “a young lady who had qualified herself to figure in his collection of choice objects”²⁴, an extension of his own ego.

All the characters are individually portrayed, but *The Portrait of a Lady* is primarily the story of Isabel Archer, the sensitive young American confronted with Europe for the first time. She is keen, she is perceptive and has a remarkably active imagination. Innocent though she may be, her taste in the arts is

²⁰ *Ibid.*, p.400

²¹ *Ibid.*, p.313

²² *Ibid.*, p.226

²³ *Ibid.*, p.262

²⁴ *Ibid.*, p.264

sufficiently developed. As Ralph Touchett soon discovers, "She was evidently a judge; she had a natural taste; he was struck with that."²⁵ Again speaking about Isabel, Ralph says: "A character like that (...) is the finest thing in nature. It is finer than the finest work of art – than a Greek bas-relief, than a great Titian, than a Gothic cathedral."²⁶

To conclude, we strongly believe that each character can be "decoded" due to James' reference to arts, a system which is so refined that it can be seen as a method of interpretative approach.

BIBLIOGRAPHY

- Bowden, Edwin, *The Themes of Henry James*, Archon Books, Yale University Press, 1969
James, Henry, *A Small Boy and Others*, New York, Charles Scribner's Sons, 1913
Henry James, *The Art of Fiction* in Walter Besant (and Henry James), *The Art of Fiction*, Boston, Cupples, Upham & Co., 1885
James, Henry, *The American*, Boston, James R. Osgood & Co., 1878
James, Henry, *The Portrait of a Lady*, Penguin Books, London, 1997

PAULA-ANDREEA ONOFREI este doctorand la Facultatea de Litere, Modulul Literatură în cadrul Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, profesor asociat la Centrul de Limbi Străine al aceleiași universități, a absolvit în 2008 Masterul de Lingvistică Aplicată-Didactica Limbii Engleze, iar în 2006 Facultatea de Litere a Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, Secția Engleză-Franceză. Este membru al Moldavian Association of Teachers of English MATE și traducător autorizat pentru limbile engleză și franceză. În vederea perfecționării, a avut burse de studiu la Sorbonne Nouvelle (Paris 3), Viena și Budapesta. În prezent este asistent la Universitatea de Arte „George Enescu” Iași.

²⁵ *Ibid.*, p.38

²⁶ *Ibid.*, p.52

Lector univ. drd. Ioana Olaru

ARTA AMARNIANĂ VS. ARTA EGIPTEANĂ TRADIȚIONALĂ

Abstract

Amarnian art is a reflection of an unprecedented daring – it refers to breaking with the tradition and presenting a form of modernism which was not familiar to Antiquity. It is sure that Egyptian art during Akhenaten's period also respected a very important rule: it was used as a tool for power, underlining the importance of the king in the life of the ruled people, emphasizing this even more than it happened in the whole East.

Și în Egipt, ca în lumea orientală, de altfel, datorită conducerii de tip despotice, viața politică se desfășura de fapt la vârful conducerii: în palatul regal. Navigabilitatea Nilului permitea ca țara să fie guvernată prin intermediul unei administrații tot mai centralizate. Regele era înconjurat de o curte foarte numeroasă, de miniștri însărcinați cu treburile publice, dar și de cei a căror sarcină era cultivarea figurii monarhului. Acest lucru a fost reflectat în arta figurativă egipteană, care, pe de o parte, era dominată de ideologia religioasă, dar, pe de altă parte, era un instrument foarte puternic al clasei stăpânitoare. Cultul morților a constituit un element de bază al religiei, iar cultul împăratului a fost o formă foarte importantă a ideologiei politice egiptene. Nu putea fi vorba așadar, despre o artă autonomă, dezinteresată, destinată simplei contemplări estetice, ci despre o artă care simbolizează o idee, politică sau religioasă. În locul unei filosofii, așa ca cea greacă antică, egiptenii, printr-o serie de simboluri religioase sau ale puterii, dădeau expresie artistică miturilor și practicilor funerare, preamăreau pe faraon, socotit zeu, consolidând întreaga ordine sclavagistă. De altfel, chiar termenii pentru *artă* și pentru *religie* lipseau în limba egipteană (se constată, de altfel, absența conceptelor foarte abstracte), astfel încât arta aceasta nu poate fi socotită o artă în sensul apusean

al termenului¹. Și totuși, arta egipteană a fost prima care a încercat, treptat, să exprime și perfecțiunea (frumusețea corpului feminin, de exemplu, chiar în Vechiul Regat), anticipând caracteristici ale clasicismului grec, fără însă a ajunge vreodată să depășească limitele culturale orientale. Aceasta din cauza regimului despotice al aristocrației, al preoțimii, din cauza limitării creativității prin normele tradiționale foarte riguroase pe care artiștii erau obligați să le respecte, din cauza preferinței pentru imitarea modelelor consacrate și din cauza fricii de nou.

Unul dintre scopurile artei egiptene era de a exprima speranța oamenilor ca fericirea din lumea aceasta să continue și dincolo. Ca și în întreaga artă a Orientului antic, nici în cea egipteană reprezentările nu alcătuiesc un concept abstract, nu sunt simple expresii ale inspirației și imaginației, ci au un scop evident utilitar, religios și funerar. Statuia trebuia să dea posibilitatea sufletului să revină la forma concretă, relief și pictura, să evoce viața de dincolo. O reprezentare artistică inscripționată cu o formulă religioasă face ca acel lucru (persoană, obiect sau chiar întâmplare) să existe veșnic²: dacă își pune amprenta pe un material, sufletul omenesc devine nemuritor o dată cu acesta. Așadar, dorința de nemurire, specifică egipteanului, are nevoie de un înveliș concret pentru dublul său spiritual mereu viu, ca și de obiectele sale familiare, un întreg artizanat care să-l însoțească în viața de apoi. Dar condiția este ca această artă să fie anonimă, nu din umilință, ci cu o motivație magică: dacă pe aceste statui, picturi sau obiecte de artă minoră ar fi apărut numele sau figura artistului, acesta ar fi fost făcut părtaș la noua viață a decedatului, la ofrandele și fericirea lui de pe lumea de dincolo. Diferite de arta orientală sunt însă subiectele. Dacă în Orient acestea exclud descrierea vieții familiale și particulare, în arta egipteană ele sunt principala sursă de inspirație; în plus, sunt tratate și cu un subiectivism care le deosebește de detașarea orientală. De asemenea, impresia de neclintire a artei orientale dispare la egipteni, fiind înlocuită de un

¹ J. Baines, in *The Dictionary of Art*, J. Turner (ed.), New York, 1996, p.792, s.v. *Egypt, ancient*, III. Religion. 1. General

² *A History of Art*, L. Gowing (ed.), Oxfordshire, 1995, p.20

realism mai pronunțat³. O altă trăsătură a artei egiptene este și faptul că operele erau colective: la o singură lucrare colaborau mai mulți artizani (după ce conveneau asupra înălțimii și a poziției unei statui, lucrau acasă părțile separat)⁴.

Al doilea scop al artei egiptene era folosirea ei, mai vizibil decât la alte popoare, ca mijloc de manipulare a conștiinței oamenilor, de preamărire și de divinizare a conducătorilor, adevărați zei pe pământ. Natura solară a faraonului trebuia să aibă corespondent în strălucirea statuiilor și a culorilor reliefurilor, în aurul elementelor arhitecturale, în prezența însăși a reprezentării faraonului pe exteriorul zidurilor templelor, pe amulete (pentru ca forțele răului să fie ținute la distanță) sau în reprezentările victoriilor lui de război sau de vânătoare. Propaganda acționa eficient prin intermediul unei arte idealizate, care trebuia să înfățișeze rolul suprem al faraonului în înfrângerea oricăror inamici virtuali. Chiar suverani pașnici, ca Akhenaton sau Hatshepsut, aveau asemenea reprezentări, de altfel pur rituale. Parafrizarea succesului militar este vânătoarea: animalele sălbătice și exotice reprezentate în scene (care demonstau cât de departe se întindea stăpânirea faraonului) erau crescute în grădinile zoologice de la palat⁵.

Tot cu ajutorul artei plastice ne sunt cunoscute însemnele regale, care îi deosebesc pe faraoni de ceilalți oameni: dacă egiptenii sunt întotdeauna rași, regii sunt reprezentați cu bărbii lungi, fixate de bărbie cu o panglică legată după urechi. În Regatul Vechi poartă un singur veșmânt, sorțul *shendjut*, scurt, plisat, cu un ornament trapezoidal în centru; în Regatul Nou, sorțul devine mai lung, iar un fel de cămașă fără mâneci îi acoperă și partea superioară a corpului. La sărbătoarea *heb-sed*⁶ el poartă o manta scurtă, mulată, multicoloră la început,

³ S. Moscati, *Vechi Imperii ale Orientului*, București, Editura Meridiane, 1982, p.173-74

⁴ C-tin. Daniel, *Cultura spirituală a Egiptului antic*, București, Editura Cartea Românească, 1985, p.133

⁵ E. Hornung, în *Omul egiptean*, S. Donadoni (coord.), Iași, 2002, p.279-80, s.v. *Regele*

⁶ Era sărbătoarea aniversării a treizeci de ani de domnie. Festivitățile durau o lună: preoții mascați în zei înmânau faraonului sceptrul

apoi albă, purtată în momentul culminant și la încheierea festivităților. Un alt însemn regal este și coada de taur, simbolizând acea latură a suveranității legată de taur, iar în momentele când își asumă funcțiile sacerdotale, poartă o blană de panteră. Însemnele puterii, ținute în mână, sunt vechea cârjă pastorală și un bici. În general, faraonul este desculț, dar poate fi și încălțat cu sandale din metal (aur), din piele sau din răchită. În depozitul funerar al lui Tuthankamon s-au găsit și mănuși, care făceau parte din echipamentul de conducere a carului. La gât, regele avea amulete magice: crucea ansată, nodul lui Isis; pe piept, un pectoral – un colier lat, cu simboluri divine. La glezne și la mâini avea brățări, pe degete, inele. De obicei regele era fardat (ca și statuia lui), pentru a i se mări ochii. Cele mai importante elemente ale costumului regal sunt însă coroanele, de o foarte mare varietate. Coroana Albă, simbol al Egiptului de Sus, era o tiară înaltă din material moale (poate piele), mai strâmtă spre vârf și terminată cu o umflătură. Coroana Roșie, a Egiptului de Jos, era o calotă plată în partea superioară, împodobită cu o buclă spiraliformă. Aceste două coroane erau purtate de rege separat sau împreună – când alcătuiau *Dubla Coroană*, simbolizându-l drept suveran al întregului Imperiu al Egiptului. Coroana Albastră, rotundă, era purtată în special în război, în timpul Regatului Nou: de forma unui coif, din piele, cu plăcuțe metalice și cu un *uraeus* pe frunte și două banderole pe ceafă, ea era un atribut exclusiv al regelui, celelalte coroane putând fi purtate și de zei. Mai existau și coroane cu pene, cu

Egiptului de Jos și arcul cu săgețile, simbol al Egiptului de Sus, pentru doborârea dușmanilor. Se adunau preoții din marile temple, nobilii, dar și zeii, prin statuile lor, aduse cu bărcile acestora. Zeilor li se aduceau jertfe, iar faraonului, daruri. Scopul era de a se reînnoi puterea regelui, acordată din nou de către zei. Repetarea ceremoniei după trei ani aducea reîntinerirea faraonului, ajuns la o vârstă înaintată. Independent de durata domniei sale, faraonul de fapt trebuia să officieze *milioane* sau *sute de mii* de sărbători *sod*, în care sunt incluse etapele existenței sale pământești. Cf. C-tin. Daniel, *Cultura spirituală a Egiptului antic*, ed. cit., p.358-60; E. Hornung, în *Omul egiptean*, ed. cit., p.283, s.v. *Regele*

coarne și cu șerpi *uraeus*⁷ (*uraeus*-ul este un simbol care îndepărtează forțele inamice și îl distinge pe faraon de ceilalți oameni chiar când este purtat doar pe perucă sau pe *nemesis*).

Arta egipteană s-a maturizat într-o vreme în care puterea despotică a faraonului înăbușea libertatea de creație. Arta era subordonată protocolului de curte, constrângerilor pe care artiștii erau obligați, prin indicațiile restrictive ale preoților, să le respecte în toate operele cu caracter oficial. Figura faraonului ocupa poziția centrală, el nu era reprezentat ca un simplu individ, ci ca tip ideal, se confunda cu rolul pe care îl juca. În schimb, mulțimea de oameni obișnuiți, din diferitele scene, nu se supunea acestor legi: deși și aici existau convenții, totuși creația artistică era mai liberă. Așadar, se deosebesc două sfere tematice: una hieratică și una populară, realistă, cei mai buni artiști aflându-se, desigur, în serviciul faraonului.

Menținerea autorității politice a faraonului și a preoților era asigurată prin însăși păstrarea aceasta constantă a convențiilor în școlile de artă⁸. Artistul egiptean a fost doar un tehnician care îndeplinea o îndatorire de stat, nu existau recunoașteri oficiale sau sociale ale statutului pictorilor sau sculptorilor, care era unul inferior din cauză că ei își foloseau mâinile⁹ în crearea operei de artă (față de arhitecți, care puteau obține distincții și chiar caracter divin). O operă de artă frumoasă

⁷ E. Hornung, in *Omul egiptean*, ed. cit., p.264-65, s.v. *Regele*; C-tin. Daniel, *Cultura spirituală a Egiptului antic*, ed. cit, p.360-61

⁸ Sunt dovezi că existau forme de educație artistică încă din timpurile preistorice: picturile murale din peșteri sunt corectate, ceea ce dovedește că întâi au fost executate de ucenici. Sunt dovezi că și în Egipt, încă acum 5000 de ani, existau școli de artă: ne-au rămas multe modele pentru sculptură și pictură pe care elevii învățau să deseneze; chiar picturile însele ne arată artiști și ajutoare ale acestora realizând proiecte regale. Cf. A. Elsen, *Temele artei*, vol.I, București, 1983, p.20-21

⁹ Munca fizică de orice fel era desconsiderată de clasele dominante în toată Antichitatea; abia după apariția creștinismului și a artei religioase creată de călugări, mulți dintre ei nobili, s-a schimbat această atitudine față de munca manuală implicată în opera de artă. *Ibidem*, p.20

trebuia să fie o operă *oficientă* (*monoh*)¹⁰, produsul unei activități cu scop utilitar, mai prosus de toate. Însă nici preocupările conștiente de căutare a frumosului nu le-au fost străine pictorilor egipteni, simțul estetic era cel care conferea distincție pictorului și îl detașa de simplii meșteșugari.

După alungarea hicsoșilor¹¹ începe perioada strălucită a Regatului Nou. Extinderea teritorială fără precedent (reminiscentă a șocului invaziei hicsose, desigur) a adus teritorii pline de resurse naturale, o înflorire economică fără precedent, dar și contacte cu alte mentalități, accentuându-se influențele venite din Asia¹². Pe plan artistic începe o epocă de înflorire a tuturor artelor, estetica egipteană evoluând spre un simț mai uman al vieții, precum și spre fast și eleganță¹³.

Înscriindu-se în liniile generale ale artei Noului Regat, arta amarniană este un interesant și unic moment în care vechiul lasă loc noului: continuă să fie folosite câteva principii tradiționale, dar iau naștere schimbări majore în toate domeniile artei. Se instaurează o nouă viziune artistică, mai plină de vioiciune și mai senzuală, în concordanță mai mult cu noua percepție a vieții, decât cu tradiția milenară a artei egiptene. Artă din timpul lui Akhenaton constituie singura ruptură majoră în continuitatea unei lungi tradiții¹⁴, din punctul de vedere tematic, stilistic și al mesajului.

a) Imuabilitatea. Trăsăturile fundamentale ale întregii societăți egiptene erau stabilitatea și siguranța, reflectate în

¹⁰ J.Y., in *Enciclopedia civilizației și artei egiptene*, G. Posener, S. Sauneron, J. Yoyotte, București, 1974, p.39, s.v. Artă

¹¹ Sub hicsoși, Egiptul a cunoscut o perioadă puțin propice artei, invadatorii aducând în schimb noutăți care vor fi asimilate de egipteni (folosirea calului, care modifică arta războiului). Chiar în artă au adus motive decorative necunoscute până atunci egiptenilor: spirala, palmeta. Cf. *Histoire de l'Art*, sous la direction de A. Châtelet, B. Philippe Groslier, Paris, 1990, p.49

¹² X. Barral i Altet, *Istoria artei*, București, 2002, p.37

¹³ *Histoire de l'Art*, ed. cit., p.49; É. Drioton, P. du Bourguet, *Artă faraonilor*, vol.II, București, 1972, p.8

¹⁴ H. de la Croix, R.G. Tansey, *Art through the Ages*, Harcourt Brace Jovanovich, Publishers, Orlando, Florida, 1996, p.94

ordine și în absența evoluției stilistice. Prin poziția sa geografică, Egiptul aparține civilizațiilor din Orientul Apropiat, spiritul său cultural primind însă și influențe africane¹⁵. Dar originalitatea artei egiptene se datorează caracterelor sale unice, a convențiilor păstrate mereu, timp de 3000 de ani –, până când Egiptul a devenit provincie a Imperiului Roman –, caractere care permit recunoașterea cu ușurință a operelor de artă egiptene.

Dacă ar fi să căutăm motivele acestei stagnări evolutive, nu doar a artei, ci a întregii civilizații egiptene, influența condițiilor climatice și geografice nu trebuie supraevaluată, dar nici nu poate fi exclusă. Izolarea Văii Nilului, despărțită de restul lumii prin deșert la vest și la sud (în sudul îndepărtat: munții), iar la nord și nord-est mărginită de mări (Marea Mediterană, respectiv Marea Roșie) a făcut ca rarele contacte cu vecinii apropiați să nu exercite o influență foarte puternică (chiar campaniile militare erau relativ puține). Un alt motiv al acestui immobilism este reprezentat de psihologia aparte a egiptenilor, foarte atașați de tradiție, pe de o parte, dar și cu un sentiment de mândrie și superioritate față de alte popoare¹⁶, pe de altă parte.

Totuși, după cum vom vedea în continuare, contacte au existat, imuabilitatea artei egiptene datorându-se mai mult faptului că ea era condiționată permanent de cerințele cultului, rămas neschimbat timp de trei milenii. Acest lucru a impus reproducerea acelorași forme, cu aceleași tehnici. Rolul magiei în artă era primordial: tot ce este înfățișat pe pământ, va exista pentru eternitate, păstrându-și forma și culoarea, dar numai dacă se respectă anumite reguli estetice și magice¹⁷. Până la Akhenaton, arta egipteană, care a lăsat, de altfel, numeroase capodopere, avea un caracter idealist-convențional: un simț al geometriei liniei rigide, care domina figurile faraonilor și ale

¹⁵ La începutul istoriei egiptene (spre sfârșitul mileniului al IV-lea î.H.), antagonismul celor două regate era evident: nordul, orientat spre Marea Mediterană, este deschis schimbului reciproc cu celelalte culturi din fața bazinului, iar sudul, izolat, se integra în civilizația africană. Cf. S. Moscati, *op. cit.*, p.131-32

¹⁶ *Dicționar de civilizație egipteană*, G. Rachett (ed.), București, 1997, p.114, s.v. *Egipt*; S. Moscati, *op. cit.*, p.129

¹⁷ M. Brion, *Homo faber*, București, Editura Meridiane, 1977, p.54-55

zeilor, pentru a impune venerație și smerenie. Dar această strictețe a desenului avea și un aspect pozitiv, de redare cu minuțiozitate și corectitudine a elementelor naturii, observate cu extraordinară precizie. În ceea ce privește subiectele, și acestea erau reluate la infinit, originalitatea nefiind permisă. Marea vigoare stilistică, care a fost o trăsătură puternică a artei egiptene, s-a datorat forței de colectivizare, care a ridicat-o deasupra unui simplu nivel individual. Artă aceasta a reușit să formeze discipoli, devenind un mijloc de civilizație și un instrument politic și religios¹⁸.

A existat un singur moment care a reușit să clinească regulile artistice milenare: perioada amarniană, perioadă a unui stil liber, opus reprezentărilor tradiționale, încălcate acum în mod conștient, un fenomen remarcabil în istoria plină de convenționalitate a artei egiptene.

Este posibil ca sarcina acestei reforme artistice să fi fost ușurată de existența, în alte țări, în timpul dinastiei a XVIII-a, a unor opere mai puțin austere și rigide. Iar relațiile de schimb între Egipt și aceste țări nu pot fi contestate.

În acele timpuri, insula Creta – a cărei artă, descoperită în palatele regale din Cnossos, Mallia, Phaistos, Haghia Triada dovedea un stil de o libertate ieșită din comun și o excelentă reprezentare a mișcării – deținea un control absolut al traficului maritim cu Siria și Egiptul, care se făcea atunci de-a lungul coastelor. Astfel că în dinastia a XVIII-a, când legăturile cu egeenii sunt foarte strânse, unele picturi murale egiptene – cum ar fi scena de vânătoare din mormântul lui Rekhmire (il.1) – au compoziții mult mai libere (față de staticul din arta egipteană timpurie). Chiar dispunerea compoziției nu este făcută întotdeauna pe registre orizontale¹⁹. Tot în pictură, sensibilitatea cu care sunt redată plantele și viețuitoarele Văii Nilului este similară în mod frapant cu cea din picturile cretane. Există în arta egipteană chiar motive minoice: delfinul de pe vasele egiptene exprimă clar identitatea cu modelul minoic (în Nil nu se aflau

¹⁸ P.J. Proudhon, *Principiul artei și destinația ei socială*, București, 1987, p.70

¹⁹ W. Ward, in *The Dictionary of Art*, ed. cit., p.788, s.v. Egypt, ancient, I. Introduction, 3. Trade and exchange

delfini, pe când cretanii i-au îmblânzit); spirala, motiv drag cretanilor, apare în Egipt la sfârșitul Regatului de Mijloc, decorând însă doar scarabeii și picturile murale ale persoanelor particulare (și niciodată mormintele sau veșmintele faraonilor)²⁰. Dar chiar și arhitectura cretană este posibil să o fi influențat pe cea amarniană, nu în caracterele construcției, ci în ceea ce privește libertatea, varietatea și deschiderea compozițională (palatul din Cnossos, il.2, a fost relativ contemporan cu cel al lui Akhenaton).

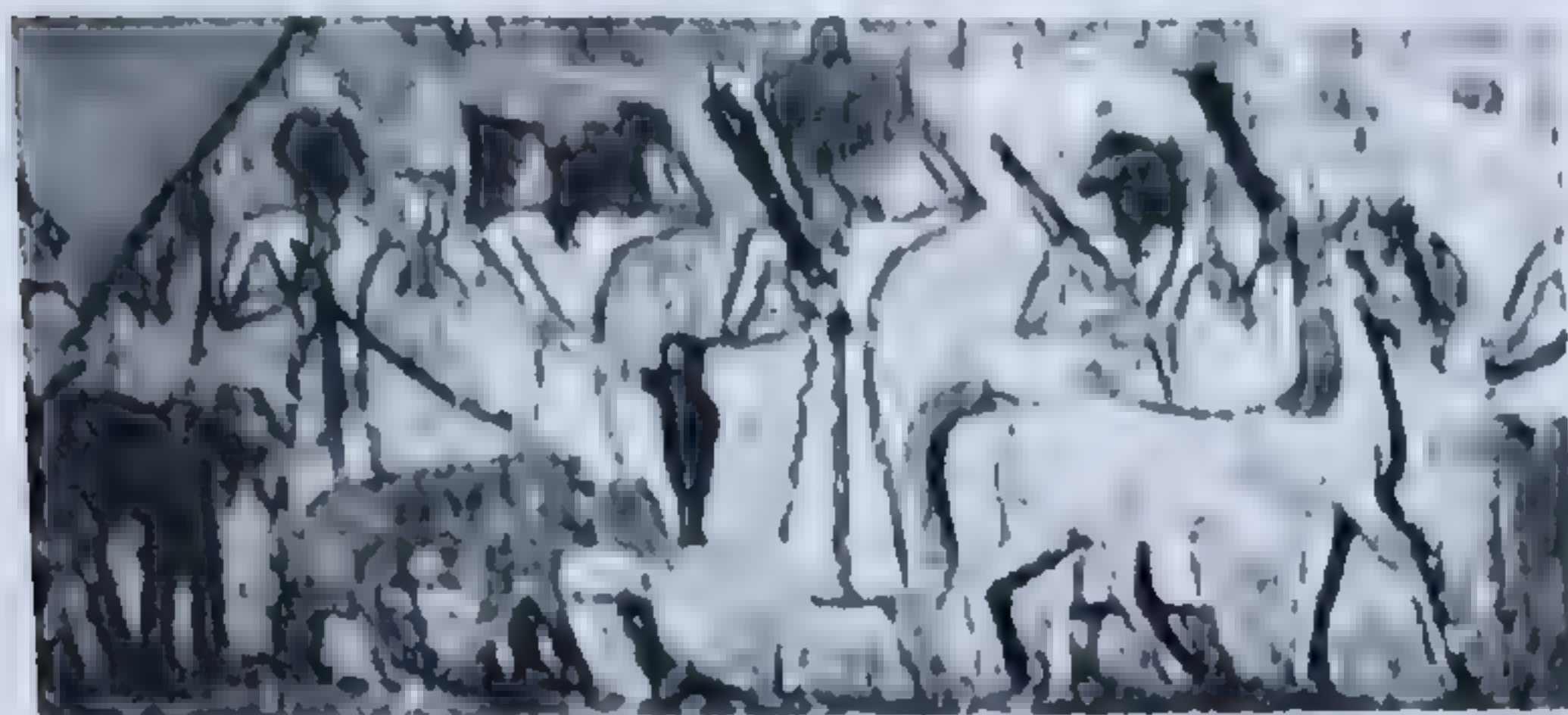
Desigur, au existat nu numai simple influențe, ci chiar obiecte aduse din Creta în Egipt. Au fost descoperite în Egipt frumoase vase minoice (ceramica minoică era foarte apreciată de egipteni). Mai multe picturi din mormintele egiptene înfățișează înalți demnitari primind tribut din partea popoarelor străine (Scenă din mormântul lui Huya, vicerege al Nubiei sub Tuthankamon, Teba: *Principi nubieni aducând tributuri regelui Egiptului*, il.3) (printre care și cretani, desemnați cu numele *keftiu*, il.4²¹), care aduceau obiecte lucrate în țările lor. Însă apariția egeenilor și a produselor lor în aceste scene a incitat multe controverse asupra comerțului direct și a influențelor. Unii cercetători susțin că toate vasele și celelalte obiecte sunt egeene, alții sugerează că multe forme și decorații sunt de fapt egiptene²². Ceea ce este însă aproape sigur este faptul că, după distrugerea palatelor din Creta, în jurul anului 1400 î.H., mulți artiști cretani au emigrat în Egipt, unde au găsit refugiu și un

²⁰ Și aceasta pentru că nu era considerată demnă de sacralitatea regilor: spirala invoca șarpele, urât de egipteni, dar îndrăgit ca animal chtonic în Creta și Grecia continentală (șarpele-casei apare și în folclorul nostru). Cf. C-tin. Daniel, *Arta egipteană și civilizațiile mediteranlene*, București, Editura Meridiane, 1980, p.95-96

²¹ Cu timpul, aceste reprezentări s-au tipizat, dar primele denotă interesul artistului de a figura cât mai exact trăsăturile oamenilor, veșmintele, dar și obiectele pe care le aduceau în dar. Cf. Fr. Matz, *Creta, Micene, Troia*, București, Editura Științifică, 1969, p.117

²² W. Ward, in *The Dictionary of Art*, ed. cit., p.787, s.v. *Egypt, ancient*, I. Introduction, 3. Trade and exchange

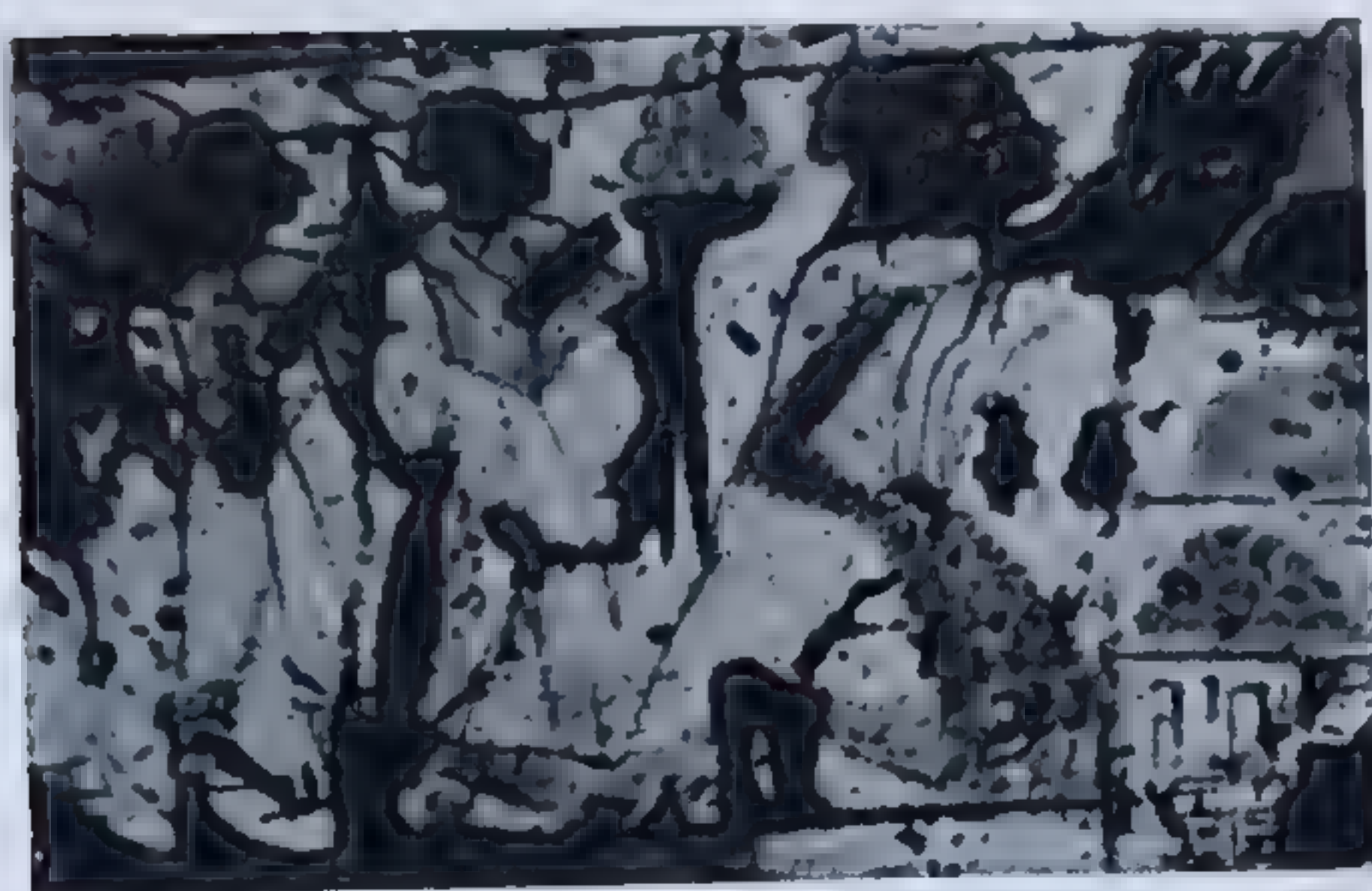
climat artistic prielnic în timpul lui Akhenaton, contribuind la reforma artistică amarniană²³.



il.1



il.2



il.3



il.4

În susținerea existenței schimburilor dintre Egipt și alte țări vine și faptul că a existat și situația inversată: au fost găsite foarte multe dovezi ale obiectelor egiptene importate de cretani, precum și influențe egiptene chiar în arta cretană²⁴, ori în arta din

²³ C-tin. Daniel, *Arta egipteană și civilizațiile mediteraniene*, ed. cit., p.100

²⁴ Dintre care amintim: ornamentația vaselor cretane cu motive egiptene; prezența zeiței Tueris (Twaret) cu chip de hipopotam, una dintre zeițele adorate de femeile egiptene ca zeiță a fecundității (cu aspect de hipopotam-femelă gravidă, cu picioare de leu și coadă de crocodil) pe un relief cretan (hipopotami nu existau în Creta); teme egiptene pe sigiliile minoice; de asemenea, frescele egeene conțin plante egiptene: papirusul, ledera; animale: pisica sacră egipteană, animal al zeiței Basted, era folosită la vânătoarea de păsări, și exact o asemenea scenă găsim pe o frescă din Palatul de la Hagia Triada, în Creta; Sfinxul, zeitate tipic egipteană, apare în picturi murale la Pylos în

nordul Siriei²⁵. Această tendință egiptenizantă în artă a existat deja în Canaan de la începutul mileniului al II-lea î.H.²⁶. Două

Peloponez (Sfinxul și grifonul erau motive vechi egiptene, care și-au schimbat forma în contextul egeean și apoi au fost transferate din nou în Orient în aceste forme schimbate); de asemenea, ouăle de struț, importate din Egipt, au fost imitate în argilă de olarii egeeni. Sub influența convenției egiptene a colorării reprezentării bărbaților în roșu și a femeilor în alb (deși putea să nu fie o convenție, ci să reflecte realitatea, de vreme ce munca în aer liber era făcută în general de bărbați, mai expuși astfel luminii solare) – și în Creta se va renunța la colorarea personajelor în alb pe fond negru, adoptându-se regula egipteană. De asemenea, Dai Dalos, sculptorul mitic al regelui Minos al Cretei a fost inspirat de simțul mișcării și de forma statuarei egiptene, care se adoptă și pe pământul Greciei continentale (statuile grecești kouros au o clară influență egipteană); metodele egiptene de gravare au fost adoptate de sculptorii greci de la Samos, ca și canonul proporțiilor egiptene (o operă creată în același stil este și pumnalul micenian, care denotă un impresionant simț al mișcării și o mare suplețe a liniilor). În plus, chiar industria cretană avea nevoie de metale – cupru, zinc, aur –, de fildeș, lemn, iar resursele insulei nu acopereau nevoile producției. În schimb, ea dispunea de bogății naturale – lemn pentru construcții, ulei, vin... Există așadar, mărturii concrete ale unor intense activități de schimb comercial, dar și artistic, între Egipt și Creta. Cf. W. Ward, in *The Dictionary of Art*, ed. cit., p.787, s.v. *Egypt, ancient, I. Introduction, 3. Trade and exchange*; C-tin. Daniel, *Arta egipteană și civilizațiile mediteraniene*, ed. cit., p.94-95; Fr. Matz, *op. cit.*, p.116-118; E.H. Gombrich, *O istorie a artei*, București, 1975, p.27

²⁵ În secolele al XVIII-lea – al XIII-lea î.H., sigiliile cilindrice siriene, dar și panourile sculptate și obiectele din fildeș includ o mixtură de figuri și motive egiptene, hittite, egeene, mesopotamiene (în special egiptene: figuri regale și divine, simboluri, papiruși, sfincși, grifoni), reproduse însă după reguli proprii, siriene: proporția figurilor, trăsăturile faciale sunt particulare, figurile însele sunt mai rotunde și mai puțin rigide, sfincșii sunt femele, se adaugă volute. Cf. W. Ward, in *The Dictionary of Art*, ed. cit., p.787, s.v. *Egypt, ancient, I. Introduction, 3. Trade and exchange*

²⁶ Bijuterii egiptene au fost aduse la Byblos: frumoșii pectorali din aur – podoabe regale obișnuite în Egipt. Meșteșugarii de aici au imitat acești pectorali pentru conducătorii lor, păstrând subiectele și stilul, dar folosind motive vegetale și alte simboluri; de asemenea, conducătorii locali împrumută titulaturi egiptene și își gravează inscripțiile în

tehnici au avut originea în Egipt, răspândindu-se în spațiul egeean și în alte părți: manufactura sticlei și manufactura faianței²⁷ (vase din sticlă transparentă sau colorată, pentru balsamuri și parfumuri²⁸).

b) Proporțiile. Grila proiectată peste personajul desenat facilita transferul proporțiilor desenului de pe tăblița de lemn grunduită cu gips (Exercițiu de desen pe o tabletă de lemn acoperită cu stuc, dinastia a XVIII-a (la stânga, imaginea regelui pusă în caroiaj, la dreapta, studiu de hieroglife, London, British Museum, **il.5**), și apoi mărirea lui pe un perete, asemănător procedului folosit și în zilele noastre. Acest procedeu a fost preluat de la egipteni și de vechii sculptori greci (în timpul în care arta greacă era încă în formare). Caroiajul corespundea unui canon strict al corpului omenesc în diferite atitudini; Diodor din Sicilia chiar afirma că proporțiile armonioase ale statuiilor „nu erau fixate după impresia pe care o produceau asupra ochiului, ci după prescripții precise”²⁹. Existența acestor canoane este

hieroglife egiptene. *Ibidem*, p.787-88, s.v. *Egypt, ancient, I. Introduction, 3. Trade and exchange*

²⁷ Amândoi termenii sunt adeseori utilizați incorect în publicațiile arheologice, astfel încât urmele răspândirii acestor tehnici sunt greu de urmărit. Sticla a fost pentru prima dată folosită în Egiptul preistoric (4000 î.H.), iar imediat după aceea a fost inventată faianța. Manufacturarea faianței glazurate s-a dezvoltat în Creta și în Grecia, tehnica producerii de faianță fiind împrumutată din Egipt sau din Mesopotamia. Există obiecte din faianță făcute în Creta, uneori amestecate cu vase din faianță siriene și egiptene. Dalele glazurate care decorau zidurile palatelor mesopotamiene sau persane au prezervat o tradiție prima dată cunoscută în Egipt. Dar unii cercetători sunt de părere că egiptenii au început fabricarea sticlei după ce cuceririle lui Tutmosis al III-lea au permis cunoașterea industriei sticlăriei existente deja în Mesopotamia și în Siria. *Ibidem*, p.788, s.v. *Egypt, ancient, I. Introduction, 3. Trade and exchange; A History of Art*, ed. cit., p.22

²⁸ Tehnica producerii sticlei opace implica topirea cuarțului cu carbonat de sodiu sau cenușă. Egiptenii nu doreau sticlă transparentă, ci o textură asemănătoare pietrelor prețioase. Pentru a colora pasta de sticlă, se încorporau în ea oxizi metalici. Cf. C-tin. Daniel, *Cultura spirituală a Egiptului antic*, ed. cit., p.195-96

²⁹ H.R. Radian, *Cartea proporțiilor*, București, 1981, p.213

confirmată de picturile și sculpturile rămase neterminate, pe care se mai vede clar caroiul folosit de artist. Un amănunt interesant este că aceste canoane au avut ca scop unic arta: în numeroase texte hieroglifice cu teme medicale nu s-au găsit referiri la măsurarea părților corpului omenesc din interes anatomic³⁰. Proporțiile figurii în picioare, atât în arta bidimensională, cât și în cea tridimensională, se bazau pe distanța dintre tălpi și linia de inserție a părului. La început, proporțiile erau obținute prin desenarea figurii pe linii orizontale care marcau nivelele; în plus, o verticală axială trecea prin regiunea urechilor. Genunchiul se află la 1/3 din înălțime, linia cea mai de jos a șezutului la 1/2 din înălțime, cotul la 2/3, iar unirea dintre gât și umeri, la 8/9. Potrivit egiptologului Erik Iversen, înălțimea totală a corpului omenesc se divide în optsprezece părți, iar potrivit lui Ch. Blanc, în nouăsprezece părți³¹ (Proporțiile figurii în arta egipteană veche, versiunea lui Iversen și versiunea lui Blanc, *il.6*). În Regatul de Mijloc, proporțiile rămân aceleași, dar, din dinastia a XII-a, sistemul de linii indicatoare va fi înlocuit cu o grilă constând din optsprezece pătrate între baza solului și linia de inserție a părului (*Figura lui Sarenput al II-lea (dinastia a XII-a)*, mormântul său din Assuan, cu urme ale grilei originale, *il.7*). Acum linia genunchilor era pe orizontala a șasea, linia de jos a șezutului, pe a noua, cotul, pe linia a douăsprezecea, iar joncțiunea dintre gât și umeri, pe a șaisprezecea. Nu doar basorelieful, ci și statuia ce trebuia sculptată era desenată în interiorul caroiului. Artistul trebuia să știe doar în ce pătrate trebuie să se afle diferitele segmente ale corpului, nu avea nevoie de cunoștințe anatomice veritabile. O figură șezândă are cincisprezece pătrate (*il.8*)³².

Sistemul își schimbă proporțiile în Regatul Nou, în sensul alungirii picioarelor în comparație cu torsul, și a apropiării

³⁰ *Ibidem*, p.206-08

³¹ H.R. Radian, *op. cit.*, p.206; G. Robins, in *The Dictionary of Art*, ed. cit., p.800, s.v. *Egypt, ancient, IV. Ideology and conventions of representation. 3. Proportion*

³² G. Robins, in *The Dictionary of Art*, ed. cit., p.800, s.v. *Egypt, ancient, IV. Ideology and conventions of representation. 3. Proportion.*; C-tin. Daniel, *Arta egipteană și civilizațiile mediteraniene*, ed. cit., p.56

umerilor, în scopul creșterii eleganței (*Figura lui Sethi I (dinastia a XIX-a)*, templul său din Abydos, cu o grilă ipotetică de 18 pătrate, *il.9*)³³.

În perioada amarniană, proporțiile figurii se schimbă radical. Pentru ca regele să fie înfățișat cu anatomia sa specifică – trăsături lăsate, obosite, gât lung, umeri apropiați, abdomen umflat, coapse și fese mari și picioare scurte – a trebuit introdusă o grilă cu douăzeci de pătrate pentru figura în picioare, de la tălpi până la linia părului. Linia genunchilor se afla pe orizontala a șasea, linia șezutului, pe orizontala a noua sau a zecea, iar ombilicul, pe linia a unsprezecea. Au fost adăugate două pătrate deasupra ombilicului; deseori, un pătrat era adăugat între nivelul ombilicului și al mameloanelor, astfel încât acestea se aflau pe linia a cincisprezecea, și un pătrat în regiunea gâtului și a feței, astfel încât existau trei în loc de două pătrate între legătura dintre gât și umeri – și linia părului. Apar diferențe între figurile amarniene timpurii și cele târzii: nivelul gâtului, al mameloanelor, al șalelor și al liniei șezutului tind să fie cu un pătrat mai jos în figurile timpurii. În toate figurile masculine, lărgimea dintre umeri este între patru și cinci pătrate, adică $1/5-1/4$ din înălțime, față de $1/3$, în figurile tradiționale; umerii femeilor sunt și mai apropiați³⁴.

Din dinastia a XXV-a s-a revenit la proporțiile Vechiului Regat și ale celui de Mijloc, doar că acum grila are douăzeci și unu de pătrate, iar antebrațul devine lung de șase pătrate – un sistem ce nu a implicat schimbări majore în proporțiile figurii față de cele tradiționale³⁵. Iar noul canon, valabil din dinastia a XXVI-a, care împarte figura în douăzeci și două de părți (*Figură umană împărțită în 22 de părți, il.10*), este la fel de convențional: nu se datorează unor mai atente studii anatomice și nu corespunde, nici el, proporțiilor reale ale corpului omenesc³⁶.

³³ G. Robins, in *The Dictionary of Art*, ed. cit., p.800-01, s.v. *Egypt, ancient, IV. Ideology and conventions of representation. 3. Proportion*

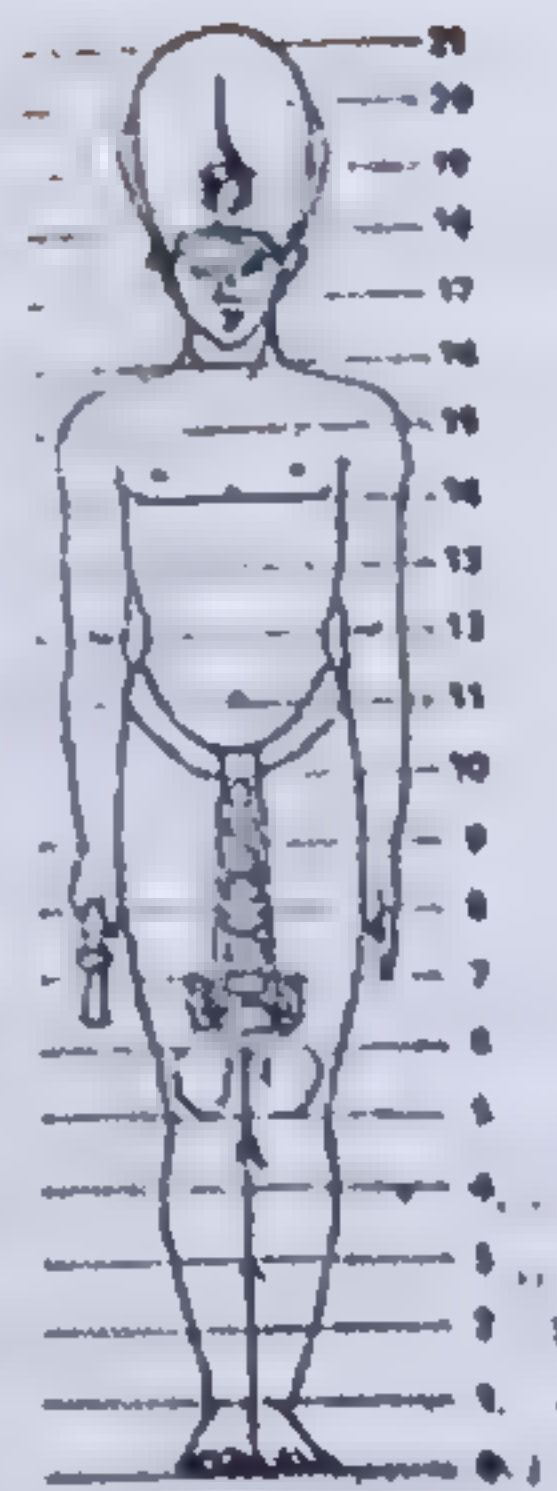
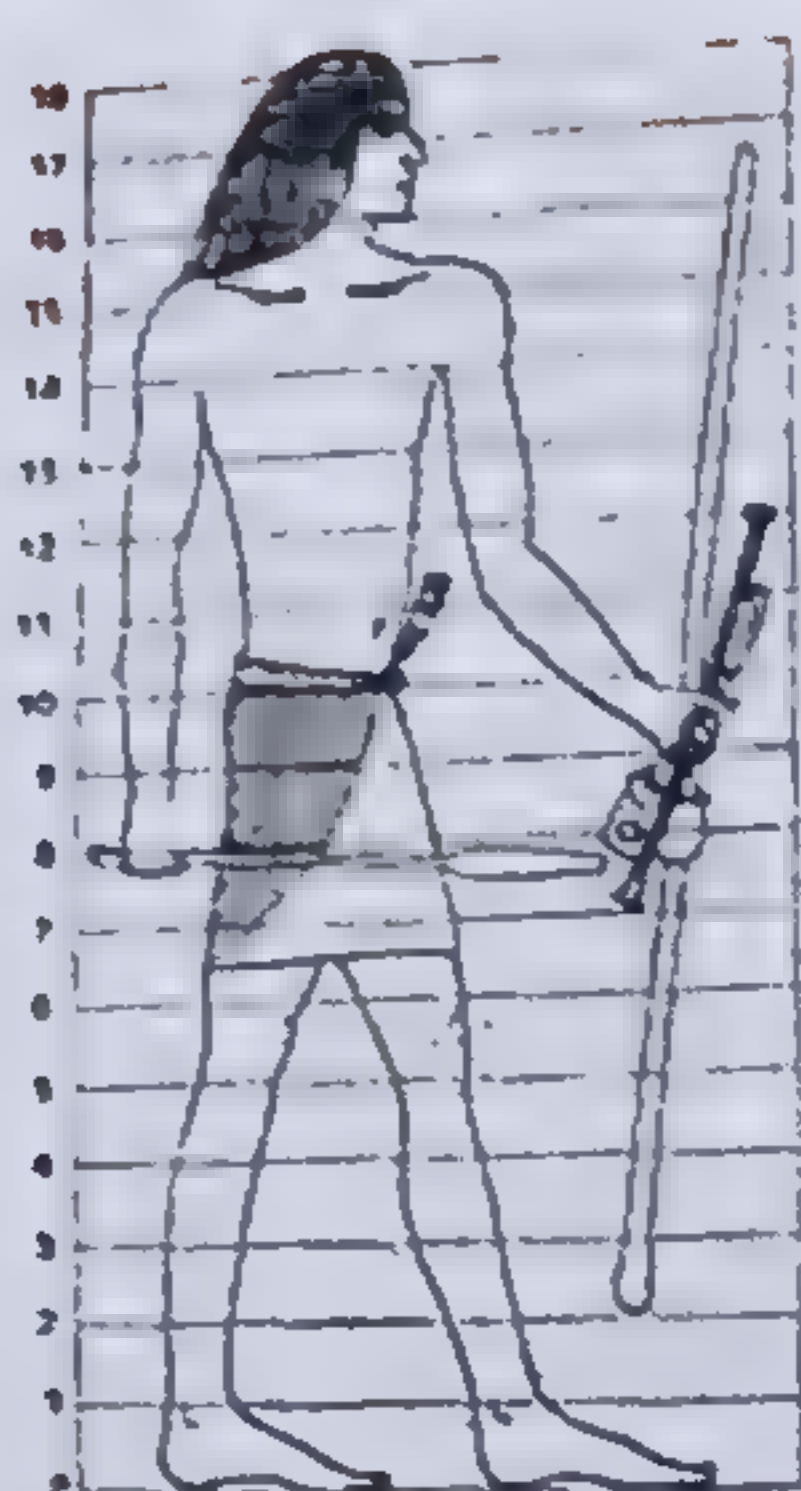
³⁴ *Ibidem*, p. 801, s.v. *Egypt, ancient, IV. Ideology and conventions of representation. 3. Proportion*

³⁵ *Ibidem*

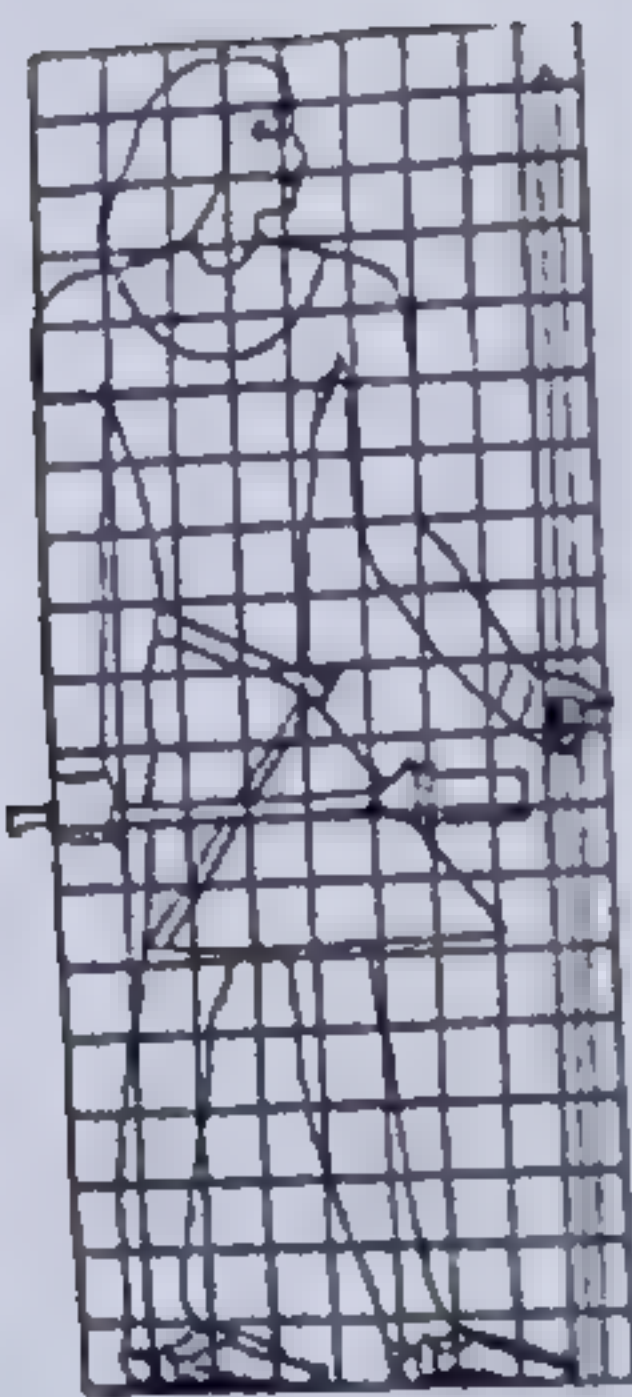
³⁶ H.R. Radian, *op. cit.*, București, 1981, p.211



il.5



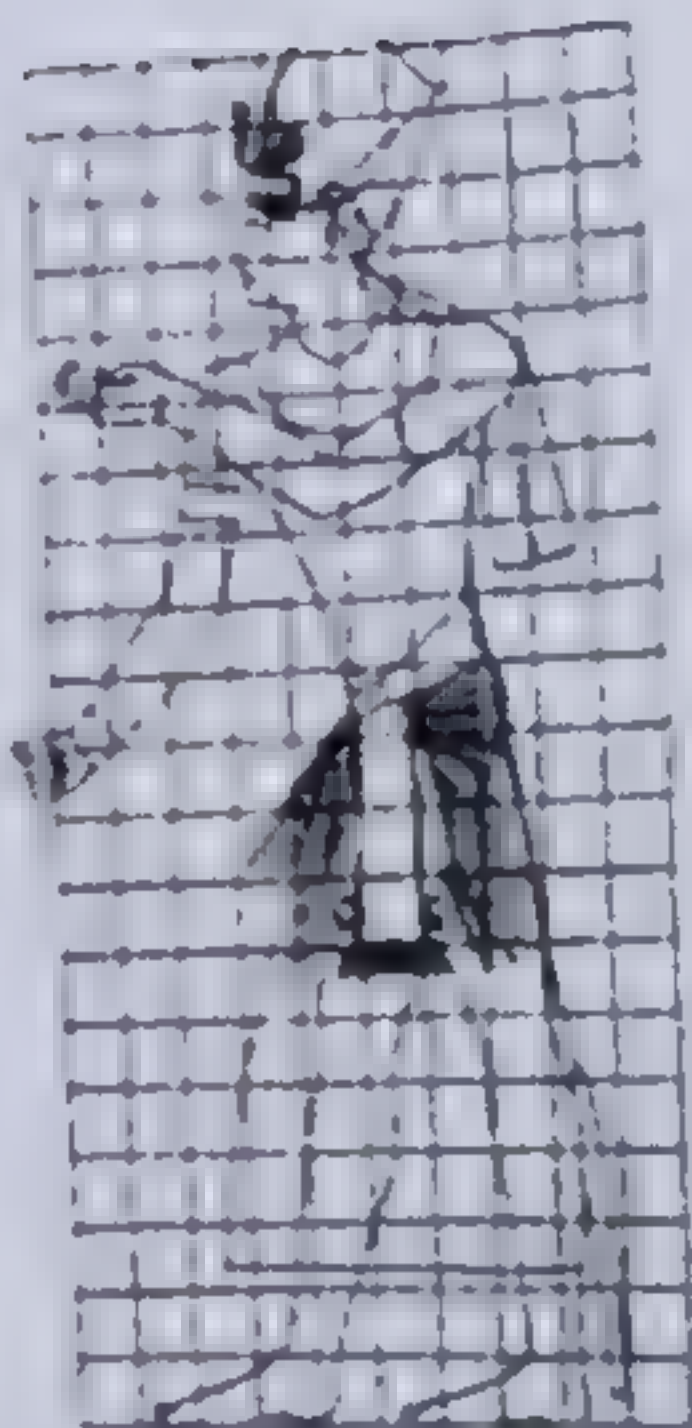
il.6



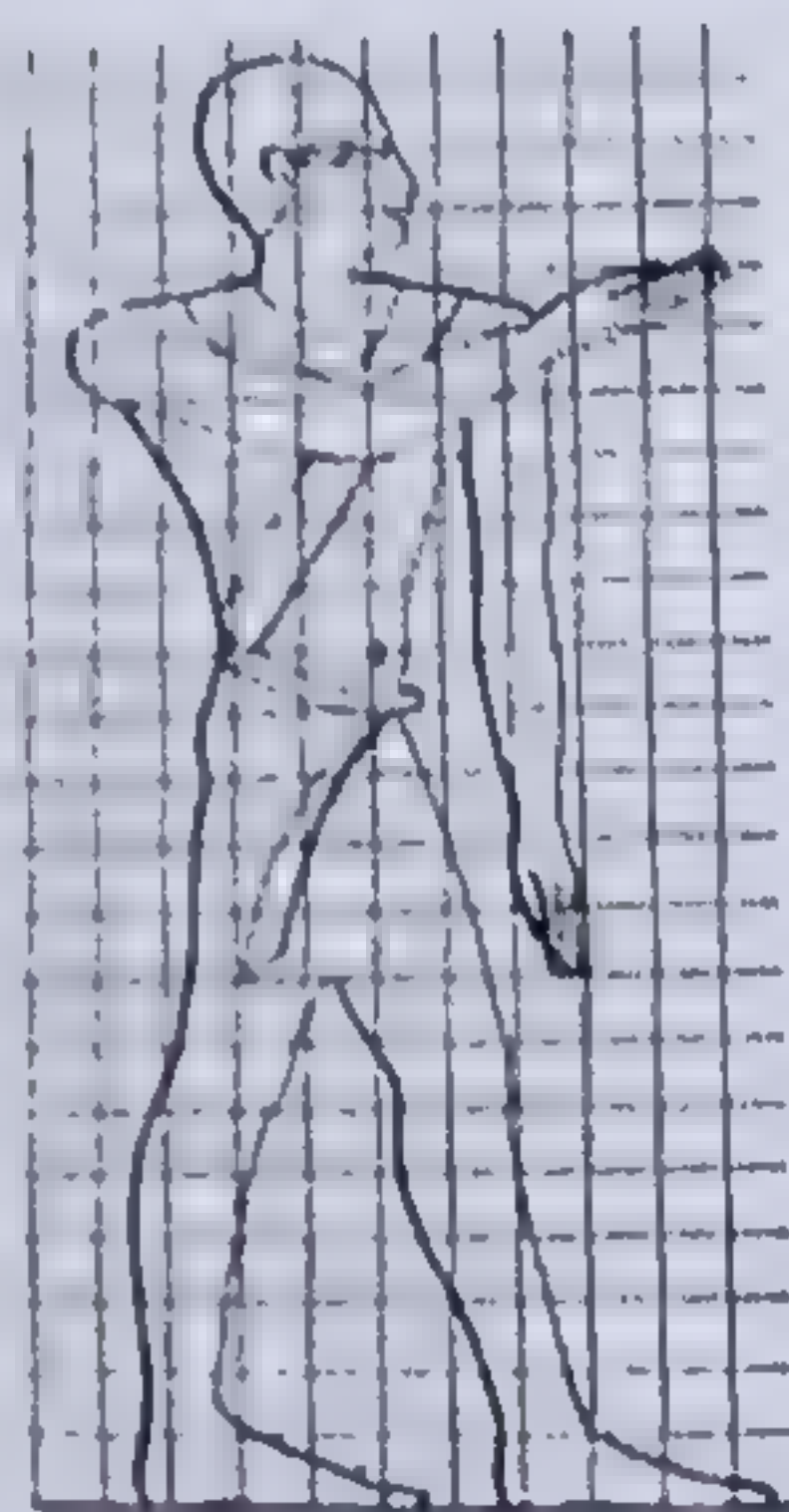
il.7



il.8



il.9



il.10

c) Canonul egiptean (*Psihostazia*, vignietă din *Cartea Morților* a lui Hunefer, domnia lui Sethi I, London, British Museum, il.11). O convenție păstrată constant în toată pictura și în toate basoreliefurile de-a lungul întregii istorii a artei egiptene este reprezentarea bustului uman văzut din față, umerii fiind figurați amândoi pe o linie orizontală, ca și cum omul ar privi peste umăr; toracele și abdomenul sunt în vedere trei sferturi, legându-se convențional cu picioarele, înfățișate din profil. Colierele și pectoralii, precum și coroanele sunt redată frontal³⁷, ca și ochiul, văzut din față (cu irisul în centrul ochiului) pe o figură din profil. De altfel, capetele erau aproape întotdeauna redată din

³⁷ C-tin. Daniel, *Arta egipteană și civilizațiile mediteraniene*, ed. cit., p.59

profil. Și aceasta pentru că un cap se vede cel mai bine privit din lateral, iar când ne gândim la ochi, îl imaginăm cel mai lesne din față; prin redarea din față a trunchiului, putem observa cel mai ușor modul cum sunt prinse brațele, care însă sunt redade, ca și picioarele, din profil, pentru că așa se observă ele cel mai clar. În plus, ambele picioare sunt redade din interior, omul pare a avea două picioare stângi (sau drepte), pentru că este mai ușor de redat interiorul piciorului³⁸. Iar dacă era întors spre dreapta, de exemplu, omul nu putea să pășească decât cu mâna și piciorul stâng în față, pentru ca liniile corpului să nu se încrucișeze inestetic³⁹. Acest canon a pornit din necesitatea ca fiecare lucru să fie redat din unghiul său cel mai caracteristic și, în plus, calitatea de a fi reprezentat în întregime, în plinătatea forțelor sale, era mai importantă decât aceea de a părea real. Așadar, din nou ideea religioasă este fundamentală, precum foarte importantă este și preocuparea magică să nu fie înfățișată primirea ofrandelor cu brațele redade în racursi sau doar cu un singur braț⁴⁰. Desigur că artistul egiptean era capabil să vadă și altfel decât în acest fel contorsionat, dar nu conta ce putea să vadă el la un moment dat, ci ceea ce știa despre un personaj sau despre o scenă. De aceea și reprezentarea unui edificiu făcea media dintre plan și elevație: artistul nu trebuia să redea doar forma și conturul, ci să demonstreze că deține și semnificația acelei clădiri. În aceasta consta realismul unui desen: în evidențierea trăsăturilor esențiale ale unei ființe sau ale unui obiect.

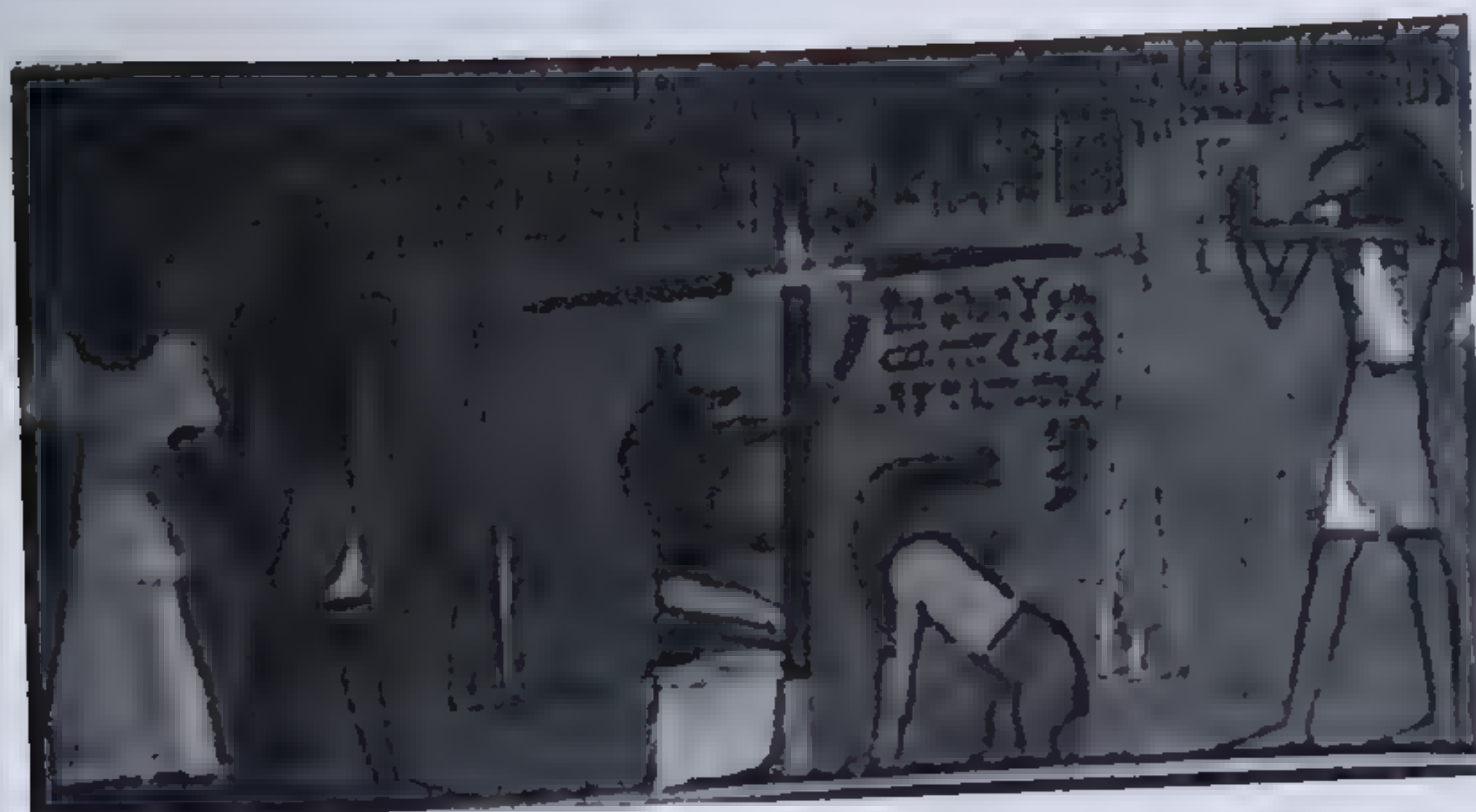
În perioada amarniană aceste convenții se mențin (Detaliu dintr-un fragment înfățișând două prințese, Oxford, Ashmolean Museum, **il.12**), dar se manifestă o oarecare libertate în înțelegerea conceptului de realism. De exemplu, în ceea ce privește redarea convențională a ochiului, artistul amarnian, pentru a rupe cu irealitatea, va folosi o linie foarte liberă cu care conturează pleoapa⁴¹, ceea ce demonstrează un îndelung exercițiu de observație.

³⁸ E.H. Gombrich, *op. cit.*, p.25

³⁹ *Dicționar de civilizație egipteană*, ed. cit., p.235, s.v. *Pictură*

⁴⁰ E.H. Gombrich, *op. cit.*, p.25

⁴¹ *Les Grands maîtres de la peinture*, Paris, 1989, p.31



il.11

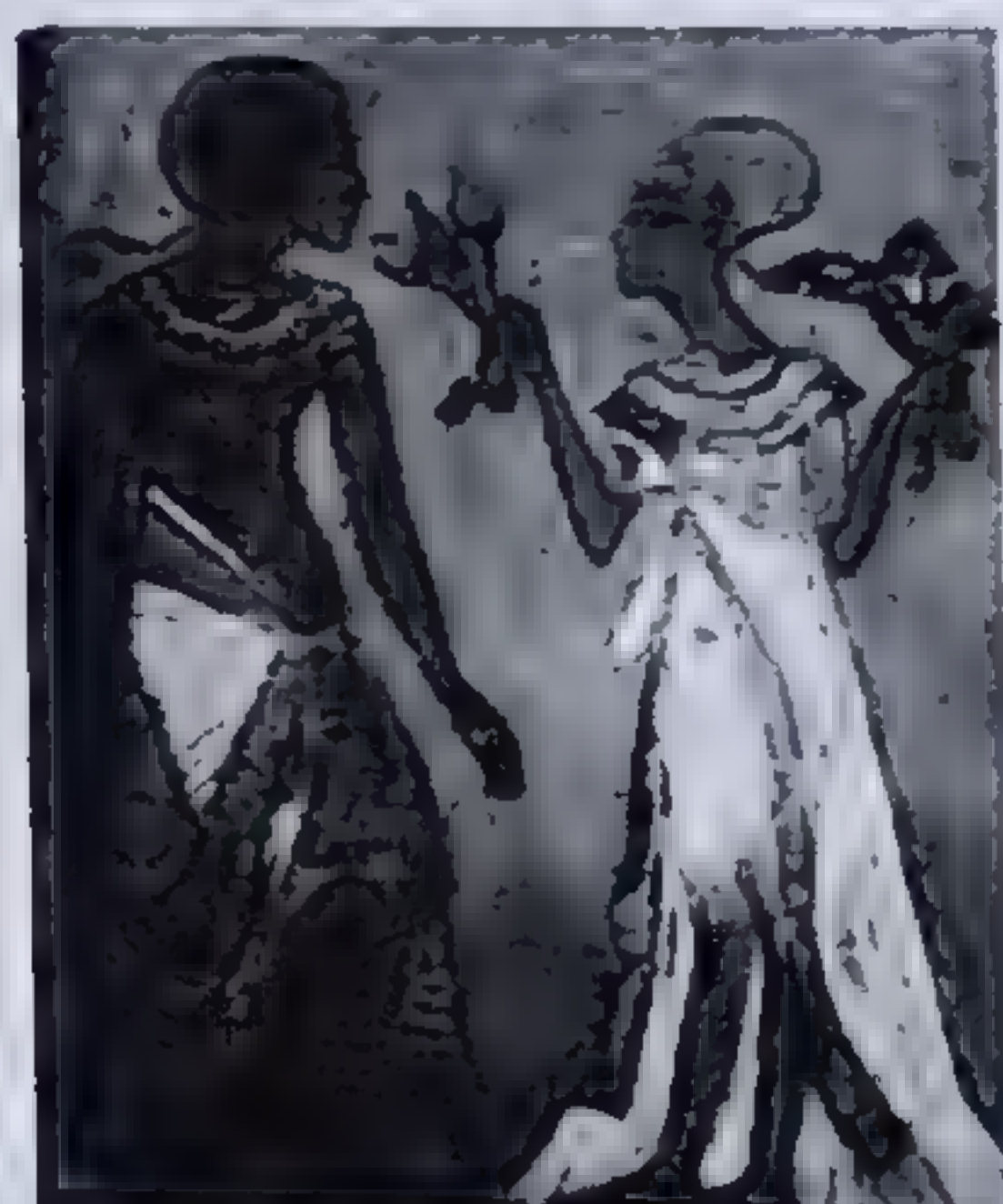


il.12

d) Perspectiva ierarhică. O altă regulă strictă a artei bidimensionale, dar respectată și de cea tridimensională, era convenția de ordin social de a reprezenta persoanele, în scenele de compoziție, de dimensiuni proporționale cu rangul pe care îl aveau: cel mai mare este zeul, apoi faraonul (uneori de zece ori mai mare decât supușii), apoi soția acestuia, morții glorioși, oamenii obișnuiți, servitorii, sclavii. Mai mult ca celelalte reguli, acest canon sprijină ideologia politică egipteană, bazată pe ierarhia riguroasă a societății piramidale, care evidențiază statutul suprauman al monarhului. Și mai mult ca altele, era aplicat cu strictețe în protocolul de la curte, în toate perioadele. Chiar și arta amarniană îl respectă uneori (*Familia regală adorând discul soarelui*, Cairo, Egyptian Museum, il.13), dar de obicei, Nefertiti era reprezentată de aceeași mărime cu Akhenaton. Și în epoca imediat următoare lor, Smenkhkare va avea aceeași dimensiune cu soția sa (una dintre fiicele lui Akhenaton) (*Cuplul regal în grădină*, Berlin, Muzeul de Stat, il.14); de asemenea, Tuthankamon este egal cu soția sa, pe speteaza tronului acestuia (Tronul lui Tuthankamon, Cairo, Egyptian Museum, il.15).



il.13



il.14



il.15

e) Redarea în perspectivă. Perspectiva ierarhică nu se împacă deloc cu realismul optic al redării în perspectivă din reprezentările bidimensionale. Sugerarea adâncimii nu a fost folosită în întreaga artă egipteană, ca de altfel nici în arta greacă sau în cea romană. Absența perspectivei la egipteni își are explicația în concepția lor religioasă, în care artistul nu face comuniune cu lumea terestră – simplu ecran pe care se proiectează contururi a căror viață se petrece într-un tărâm metaterestru⁴². Când scena este simplă, toate elementele sunt reprezentate în același plan, de aceeași înălțime. Dacă se urmărește o ușoară diferențiere, pictorul le suprapune parțial (*Transportul mobilierului funerar al lui Ramose*, mormântul acestuia, il.16), fără umbre și fără estompări ale culorilor (acestea sunt puternice și distribuite omogen pe toată suprafața lucrării). Și aceasta pentru că obligativitatea artiștilor era de a reprezenta integral fiecare obiect în parte, independent de restul scenei, cum este fructiera (dintr-o scenă amarniană, pentru că aceasta a fost o convenție la care nu s-a renunțat în această epocă) redată din lateral, cu toate fructele pe care le conține suprapuse deasupra (Stelă, *Cuplul Amenhotep al IV-lea și Nefertiti*, Paris, Louvre, il.17). Când compoziția este amplă și ar trebui percepută ca existând în adâncime, artiștii o descompuneau în registre orizontale, așezate vertical, în care nici un element nu era micșorat. Dacă peisajul înfățișează un iaz, din nou se combină mai multe unghiuri de vedere (vederea aeriană cu cea frontală) în aceeași imagine, pentru a se reprezenta spațiul în totalitate: lacul este văzut de sus, iar peștii și arborii din jurul lui sunt redați lateral (Fragment de pictură murală, mormântul lui Nebamun, London, British Museum, il.18). Clădirile sunt redată în perspectivă culcată. Într-o scenă, soclurile pilonilor sunt culcate lateral și portalurile răsturnate înapoi; ulcioarele sunt redată din lateral, pe registre suprapuse (nu există nici proporții reale între zona din stânga și cea din dreapta) (*Casă și grădină*, mormântul lui Minnaht, il.19). Operele egiptene au simțul spațiului, dar nu în sensul unei redări a perspectivei în profunzime, ci – specific picturii copiilor și primitivilor – întemeiat pe o ordine optică după o scară de valori

⁴² G. Popa, *Semnificațiile spațiului în pictură*, București, 1973, p.15

(ce e mai important, e desenat mai mare). De aici rezultă o anumită mișcare, existență în fiecare compoziție, oricât de static ar fi subiectul acesteia⁴³. În mormântul lui Minnakht de la Sheik-abd-el-Kurnac, se combină viziunea de la sol, viziunea în zbor de pasăre și cea în plan coborât – cu ceea ce se numește perspectivă în raze. Aceasta e și mai evidentă în mormântul lui Rekhmire din același loc: un om este înfățișat în timp ce bea apă dintr-un bazin – apa se ridică, pentru a fi receptată ca apă⁴⁴.



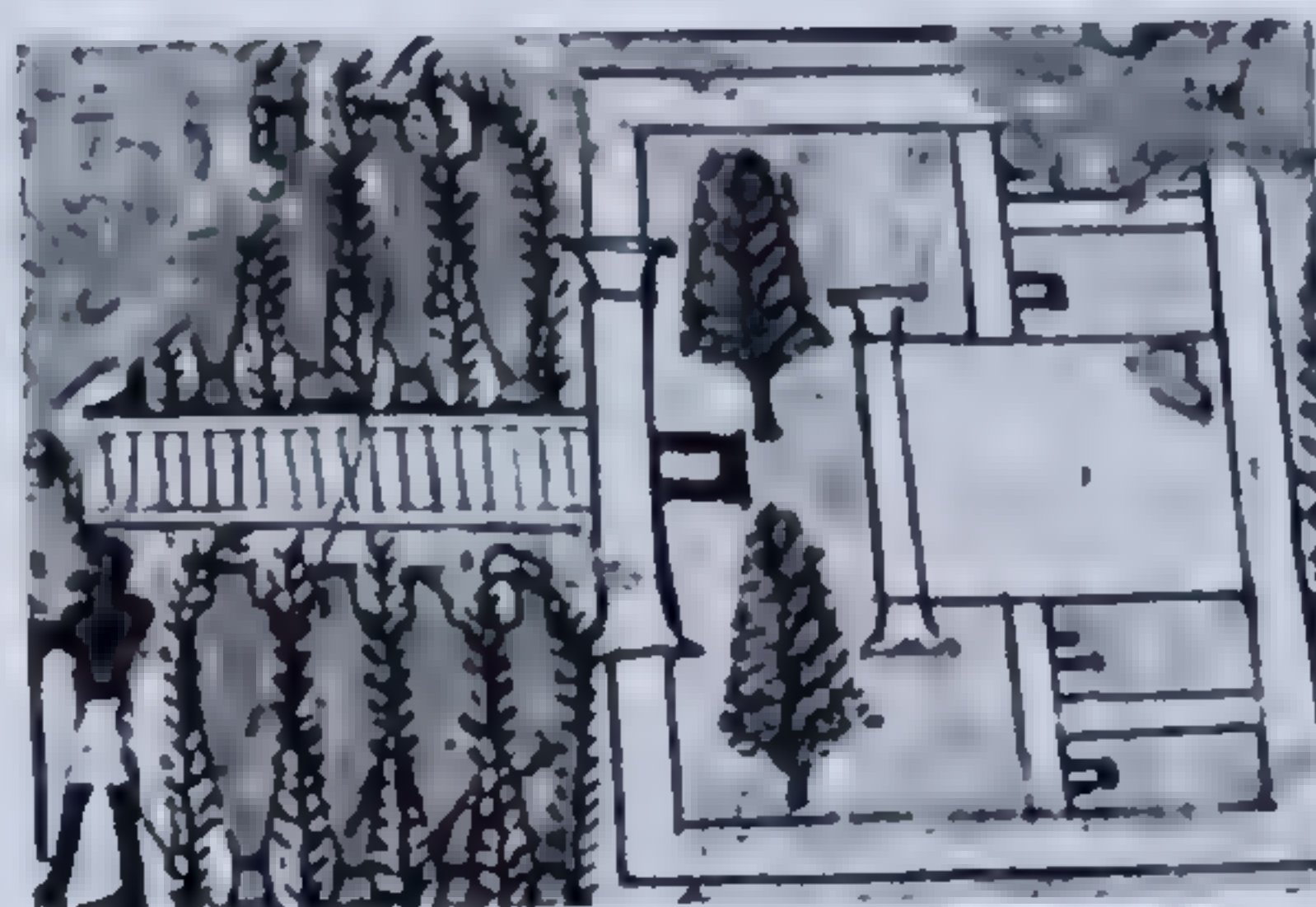
il.16



il.17



il.18



il.19

Se întâlnesc totuși și încercări timide de redare a perspectivei, așa cum o cunoaștem noi astăzi. Una dintre cele mai spectaculoase asemănări cu viziunea modernă este o pictură pe o stelă din lemn care reprezintă o necropolă (o grădină funerară, de fapt). În prim-plan se văd arborii (palmieri, sicomori, curmali), o masă de ofrande și un bazin cu apă; în al

⁴³ P.A. Michelis, *Estetica arhitecturii*, București, 1982, p.279

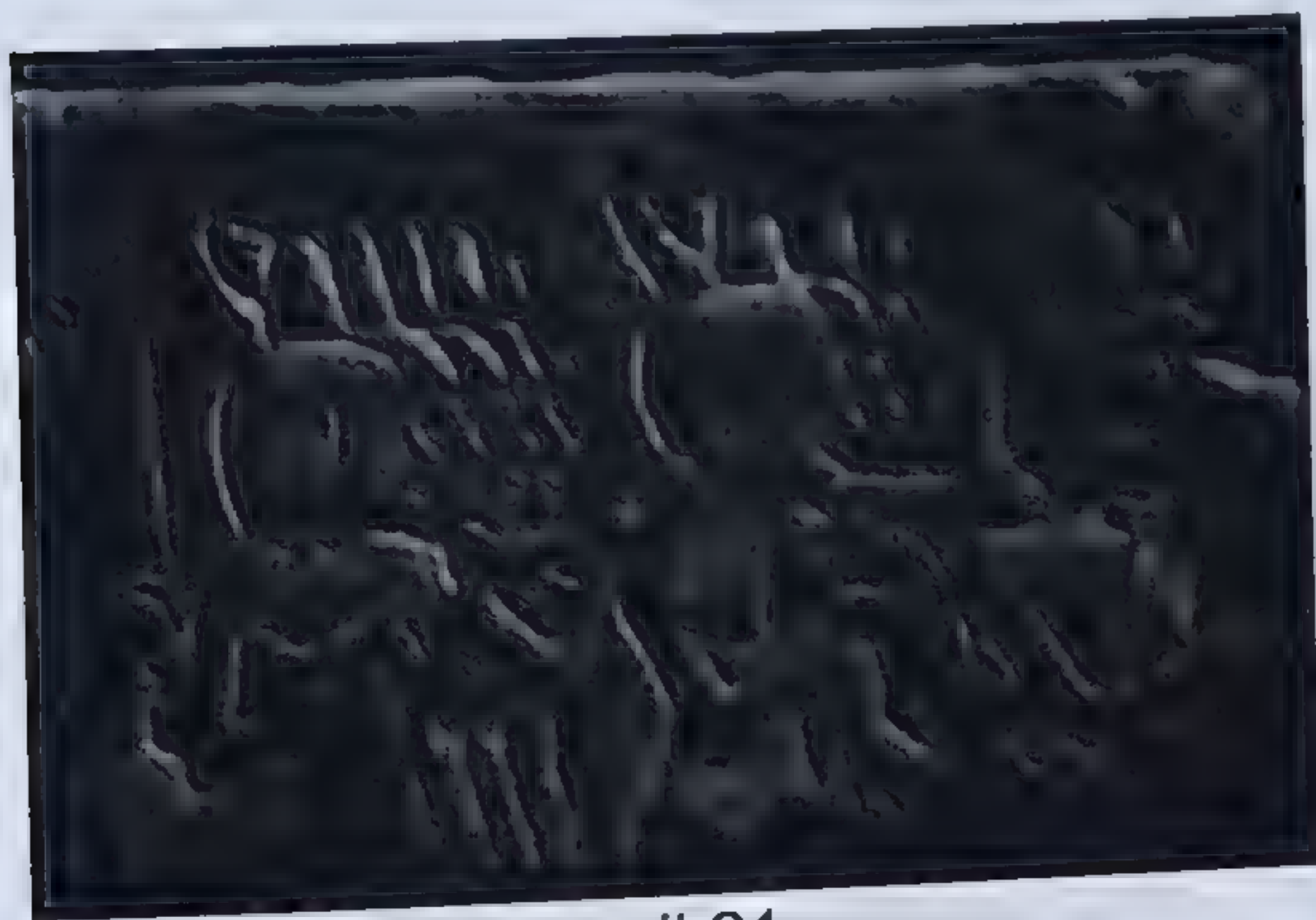
⁴⁴ M. Brion, *op. cit.*, p.58-59

doilea plan, o femeie îngenuncheată face gesturi de lamentație în fața unui mormânt; în spatele mormintelor, se întinde un povârniș, a cărui perspectivă nu poate fi contestată (il.20).



il.20

Artiștii amarnieni preiau aceeași combinare a mai multor perspective, precum și procedeul clasic al pozițiilor repetitive ale figurilor (*Muzicieni cu diferite instrumente*, Luxor Museum, il.21), dar nu și registrele suprapuse ale predecesorilor, cu succesiuni ale subiectelor. Exista un singur subiect, cu care umpleau întreg peretele, iar când spațiul se dovedea insuficient, continuau pe peretele alăturat. Și aceasta pentru că oricum Aton era deasupra și îmbrățișa întreaga scenă cu razele sale uriașe⁴⁵ (Stelă cu familia regală, Cairo, Egyptian Museum, il.22).



il.21



il.22

⁴⁵ R.E. Freed, in *Pharaohs of the Sun*, R.E. Freed, Y.J. Markowitz, S.H. D'Auria (ed.), London, 1999, p.119, s.v. *Art in the Service of Religion and the State*

f) Convenționalismul reprezentărilor bidimensionale deriva, după ipoteza lui Pliniu cel Bătrân, din trasarea conturului umbrei corpului proiectată pe un perete, artiștii dând dovadă de o mare precizie⁴⁶. Umbra joacă la egipteni un rol magic, devenind entitate independentă în lumea de dincolo, unde oamenii sunt înfățișați ca umbre, astfel încât artiștii erau constrânși să picteze sufletele umane din viața de apoi. Primitivismul constă în faptul că prima imagine a fost captată ca proiecție a unui corp, ea nu a rezultat în urma observației directe a acelui corp⁴⁷. O conturare a feței umane din față oferă o siluetă opacă a craniului și a urechilor, și nu detalii (*Sufletul și umbra ieșind din mormânt în zorii zilei, Papirusul Neferoubenef* 92, Paris, Louvre, **il.23**). De aici rezultă convenția redării figurii întotdeauna din profil, precum și schematismul picioarelor și al mâinilor, așa ca în proiecția pe un perete, unde acestea nu se pot vedea în întregime, cu degetele și alte detalii. Este exclus, din același motiv, racursiul. Pe de altă parte, omul care a părăsit această lume trebuia să privească spre lumea lui Osiris de la apus, sau spre răsăritul lui Re. Dacă ar fi fost figurat din față, omul nu ar mai fi fost un răposat aflat în lumea de dincolo (ci un străin)⁴⁸. Dar ocazional, chiar în Regatul Vechi, se mai întâlneau figuri cu torsul frontal în întregime, ca pe falsa ușă a lui Redines, iar în Regatul Nou, întâlnim chiar figuri întoarse cu spatele, ca în mormântul lui Rekhmire (**il.24**). Acestea sunt însă extrem de rare.

⁴⁶ „Problema originilor este neclară (...). Egiptenii afirmă că această artă a fost inventată la ei, cu șase mii de ani înainte de a trece în Grecia – pretenție evident deșartă. În ceea ce îi privește pe greci, unii dintre ei spun că ar fi fost descoperită la Sicyon, alții că ar fi apărut în Corint, dar toți sunt de acord că a început cu trasarea unui contur în jurul umbrei umane, aceasta fiind prima metodă, în timp ce al doilea stadiu era realizat într-o singură culoare, după ce fusese inventată o a doua metodă mai elaborată, denumită monocromă și aplicată până în zilele noastre”. Cf. Pliniu cel Bătrân, *Istoria naturală*, XXXV, 15, *apud* V.I. Stoichiță, *Scurtă istorie a umbrei*, București, 2000, p.9

⁴⁷ V.I. Stoichiță, *op. cit.*, p.10

⁴⁸ C-tin. Daniel, *Arta egipteană și civilizațiile mediteraniene*, ed. cit., p.59

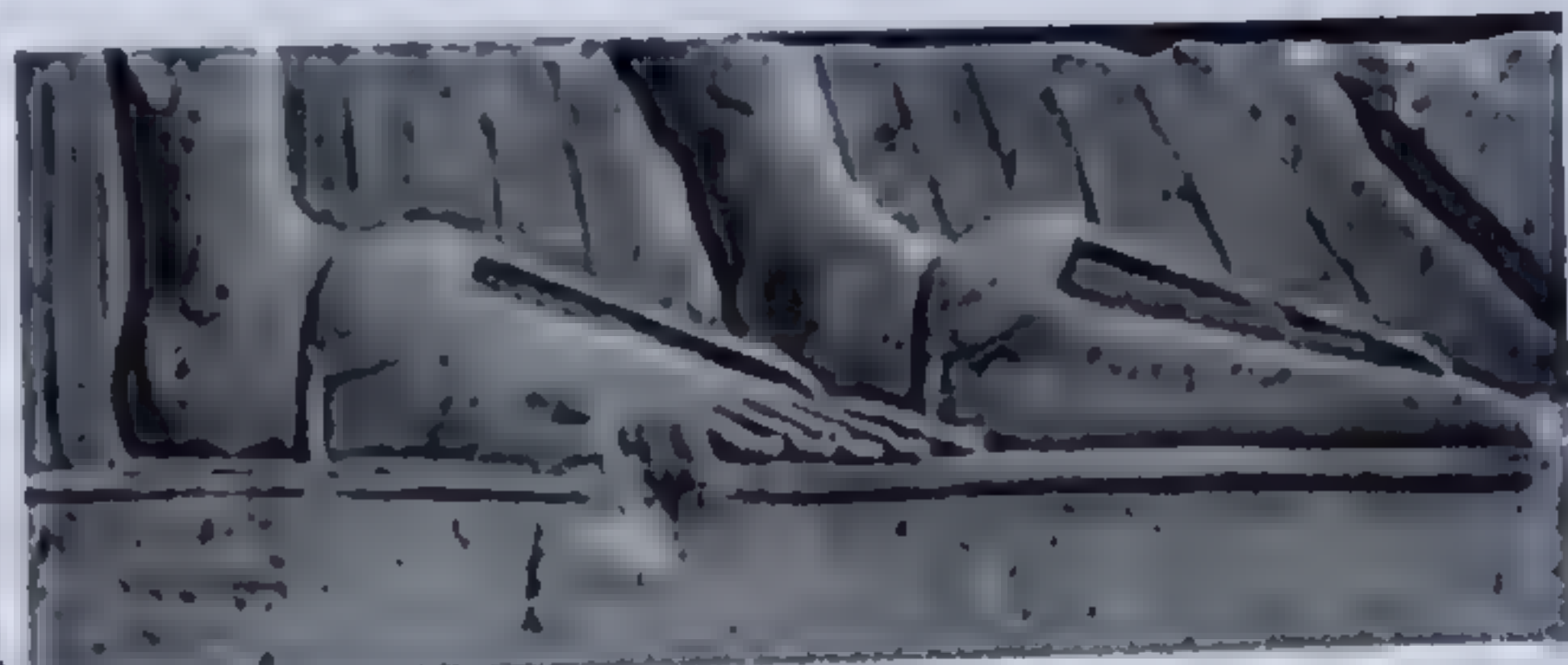
Viziunea artiștilor de la el-Amarna este total schimbată. Acest lucru dovedește că de fapt egiptenii știau foarte bine să redea detaliile mâinilor și chiar ale picioarelor (la picior, degetele erau ascunse până atunci după degetul mare). În cel mai autentic stil amarnian este un fragment de relief (Picior al unei persoane regale, New York, Brooklyn Museum of Art, **il.25**) în care laba piciorului este desenată foarte corect (desigur, cu exagerarea subțiririi degetelor, specific amarniană); probabil este reprezentată Nefertiti, cu rochia ei plisată, lungă până în pământ (hainele lui Akhenaton nu sunt înfățișate niciodată atingând pământul)⁴⁹. Și în ceea ce privește convenționalismul culorii din reliefurile egiptene, se observă că în arta amarniană aceasta va fi așternută mai liber, mai pictural, reprezentările vor avea degradeuri și umbre. Uneori există chiar detalii în trompe-l'oeil, modelul corpului ajungând să redea chiar tendoanele gâtului⁵⁰. Deși realismul poate părea lipsit de rafinament față de stilul tradițional, el provine din dorința redării adevărului și chiar al eleganței. Toate încercările anterioare, de redări frontale sau din spate, au fost doar variații accidentale, niciodată cu frecvență și claritatea artei amarniene⁵¹.



il.23



il.24



il.25

g) Realismul, hieratismul, simetria din arta tridimensională egipteană tradițională sunt trăsături întâlnite, într-o oarecare măsură, și în arta amarniană.

⁴⁹ J.D. Cooney, *Amarna Reliefs from Hermopolis in American Collections*, Verlag Philipp von Zabern, Mainz am Rhein, 1965, p.23

⁵⁰ E. Drioton, P. du Bourguet, *op. cit.*, p.89

⁵¹ R.E. Freed, in *Pharaohs of the Sun*, ed. cit., p.119, s.v. *Art in the Service of Religion and the State*

- Realismul tradițional egiptean se referea în special la redarea cât mai exactă a capului statuiilor. De aici provine și policromismul întregului corp al sculpturii, dar în special al ochiului, redat prin artificii tehnice al globului ocular făurit din piatră albă, cu pupila din metal și corneea din cuarț. Dar realismul se oprește aici: arta egipteană nu portretizează (și nici nu reprezintă peisaje⁵²), nu caută să reprezinte modelul, omul, ci funcția. O statuie oficială a regelui, de exemplu, este un stereotip, un semn al puterii care trebuie să poată fi recunoscut de toți. Încă din Vechiul Regat, regii foloseau aceleași formule artificiale. Toate chipurile de fapt se aseamănă, au aceeași fizionomie, probabil artiștii onorau regele, conferindu-i particularitățile rasei indigene⁵³. De aceeași statuie atemporală și apersonală se poate folosi fiecare suveran, faraonii își pot apropria statuile predecesorilor, adăugând alt nume pe acestea. Asemănarea fizică nu are importanță: statuia este un obiect viu, care continuă să existe dacă are un nume, o inscripție gravată în piatră. Și, deși una dintre funcțiile reprezentărilor bazate pe umbre este de a immortaliza imaginea cuiva, iar statuia aparține persoanei a cărei imagine o reprezintă și se aseamănă cu aceasta, așa cum spune Pliniu⁵⁴, totuși ea nu e un portret în sensul modern al termenului.

Din acest punct de vedere, arta amarniană este tot atât de realistă pe cât de realistă este întreaga artă egipteană. S-a ajuns la concluzia că nici arta de la el-Amarna nu portretiza figurile, deși e singura încercare de redefinire a naturii puterii regale, singura schimbare a codului de reprezentare imperială, cu toate că și aici sunt folosite atributele regale standard... Noutatea nu constă în realism, în sensul în care este înțeles astăzi acest termen, ci într-un anumit naturalism, o schimbare a convențiilor și o tratare mai liberă, care ajunge uneori până la caricatural.

- Hieratismul, „starea de har”, se referă la atitudinea rituală, magică, fixă, a celui înfățișat. Regele trebuia să dea impresia că este un zeu, așadar orice mișcare îi era interzisă. Iar

⁵² P.J. Proudhon, *op. cit.*, p.68

⁵³ *Ibidem*, p. 69

⁵⁴ V.I. Stoichiță, *op. cit.*, p.13

expresia feței trebuia să fie detașată, senină. Oricum la egipteni frumusețea omului consta în frumusețea corpului, nu a figurii. Statuia înfățișa zeul, regele sau nobilul în picioare, cu piciorul stâng înaintea, sau așezați într-un fotoliu, iar atitudinea solemnă denotă conștiința atotputerniciei lor. Nu este figurat trupul real, ci trupul ideal, în floarea vârstei, așa cum trebuia el să fie în lumea lui Osiris⁵⁵. Există, ca peste tot în arta egipteană, și excepții: unii oameni cu ranguri înalte sunt uneori înfățișați la vârste mai înaintate sau neidealizați. Astfel, statuia prințului Hemon, fiul faraonului Snefru, găsită în mormântul acestuia din Giseh, este un exemplu de redare a atitudinii formale, dar nu idealizează figura corpulentă a acestuia (il.26).

Același lucru se întâlnește la statuia Nefertitei bătrână (il.27), iar Akhenaton este singurul care refuză portretul de gală, atitudinea demnă, hieratică⁵⁶ în foarte multe dintre reprezentările sale din scenele intime (*Akhenaton sărutându-și una dintre fiice*, Cairo, Egyptian Museum, il.28). În ceea ce privește absența idealizării, este de neînțeles dorința redării diformităților familiei regale de către artiștii, dar și acceptarea acestui lucru de către „publicul” obișnuit cu perfecțiunea și cu respingerea a tot ce era urât (ca venind de la Seth, demonul întunericului). În ceea ce privește artiștii, acest fapt s-ar explica prin „ghidarea lor de însuși regele”. Dar dorința supușilor de a imita un model uman considerat grotesc de către orice simț estetic, al oricăror timpuri, nu are explicație.

- Simetria se întâlnește în arta amarniană, dar aici obligația construirii statuii în jurul unei axe verticale se manifestă mai puțin rigid decât în arta egipteană veche. Artiștii tradiționali împărțeau corpul sculpturii în două jumătăți identice sau aproape identice, printr-o linie virtuală care pleacă din mijlocul frunții, trece prin vârful nasului, prin stern, ombilic și regiunea subpubiană. (Capul statuii nu se apleacă în stânga sau în

⁵⁵ C-tin. Daniel, *Artă egipteană și civilizațiile mediteraniene*, ed. cit., p.55

⁵⁶ M. Brion, *op. cit.*, p.61

dreapta; de asemenea, nici bustul, care însă se poate apleca ușor în față)⁵⁷.



il.26



il.27



il.28

Un hiatus important pe scena artistică a unei culturi neschimbate de milenii, arta amarniană se opune rând pe rând tuturor canoanelor înrădăcinate în Egipt. Dar forța ei nu este suficientă pentru a rezista mai mult de o generație – după încetarea din viață a conducătorilor reformatori, arta revine pe vechile făgașuri, păstrând, ici-colo urme ale îndrăznelilor anterioare.

BIBLIOGRAFIE

- Barral i Altet, Xavier, *Istoria artei*, București, Editura Meridiane, 2002
 Brion, Marcel, *Homo faber*, București, Editura Meridiane, 1977
 Châtelet, Albert Bernard, Groslier, Philippe (sous la direction), *Histoire de l'Art*, Paris, Larousse, 1990
 Cooney, John D., *Amarna Reliefs from Hermopolis in American Collections*, Verlag Philipp von Zabern, Mainz am Rhein, 1965

⁵⁷ C-tin. Daniel, *Arta egipteană și civilizațiile mediteraniene*, ed. cit., p.56

- Croix, Horat de la, Tansey, R. G., *Art through the Ages*, Harcourt Brace Jovanovich, Publishers, Orlando, Florida, 1996
- Daniel, C., *Arta egipteană și civilizațiile mediteranene*, București, Editura Meridiano, 1980
- Daniel, C., *Cultura spirituală a Egiptului antic*, București, Editura Cartea Românească, 1985
- Donadoni, Sergio (coord.), *Omul egiptean*, Iași, Editura Polirom, 2002
- Drioton, Étienne, Bourguet, Pierre du, *Arta faraonilor*, vol.II, București, Editura Meridiano, 1972
- Elsen, Albert E., *Temelul artei*, vol.I, București, Editura Meridiane, 1983, trad. Crișan Toescu
- Freed, Rita E., Markowitz, Yvonne J., D'Auria, Sue H. (ed.), *Pharaohs of the Sun*, London, Thames and Hudson, 1999
- Gombrich, E. H., *O istorie a artei*, București, Editura Meridiane, 1975
- Gowing, Lawrence (ed.), *A History of Art*, Oxfordshire, Grange Books, 1995
- Les Grands maîtres de la peinture*, Paris, Hachette, 1989
- Matz, Friedrich, *Creta, Micene, Troia*, București, Editura Științifică, 1969
- Michelis, P. A., *Estetica arhitecturii*, București, Editura Meridiane, 1982
- Moscatti, Sabatino, *Vechi Imperii ale Orientului*, București, Editura Meridiane, 1982
- Popa, George, *Semnificațiile spațiului în pictură*, București, Editura Meridiane, 1973
- Posener, George, Sauneron, Serge, Yoyotte, Jean, *Enciclopedia civilizației și artei egiptene*, București, Editura Meridiane, 1974
- Proudhon, Pierre-Joseph, *Principiul artei și destinația ei socială*, București, Editura Meridiane, 1982
- Rachett, Guy (ed.), *Dicționar de civilizație egipteană*, București, Editura Univers Enciclopedic, 1997
- Radian, H. R., *Cartea proporțiilor*, București, Editura Meridiane, 1981
- Stoichiță, Victor I., *Scurtă istorie a umbrei*, București, Editura Humanitas, 2000
- Turner, Jane (ed.), *The Dictionary of Art*, New York, Grove'Dictionaries, 1996

IOANA-IULIA OLARU este lector universitar la Facultatea de Arte Plastice Decorative și Design, Universitatea de Arte „George Enescu”, Iași, precum și doctorand la specializarea *Istoria artelor vizuale*. Susține cursul și seminariile de *Istoria artei românești* și cursuri și seminarii de *Istoria artei universale*. Este absolvent al masteratului în Arte aplicate

din cadrul Universității „G. Enescu”, precum și absolvent al masteratului în *Istorie*, Universitatea „Al.I. Cuza”, Iași. Este membru al *Centrului de Cercetare Estetică și Creație Artistică*, Facultatea de Arte, Iași și a publicat articole în revista acestui centru, unde este membru în colectivul de redacție; a publicat articole în revista centrului *CreArt* al Facultății de Arte Plastice Decorative și Design, precum și în revista *ALLOQUOR* a Universității „Al.I. Cuza”, Facultatea de Litere, Iași, unde a semnat și *Medalioane artistice* și este membru în colectivul de redacție; de asemenea, are articole în publicația „Universității Libere Internaționale Moldova”, Chișinău, în publicația Universității „Perspectiva – INT”, Chișinău, în cea a Universității din Bălți, precum și în publicația „Destin românesc” a Institutului de Istorie a Academiei Republicii Moldova.

Prof. univ. dr. Tiberiu Vlad

**ARTIȘTI ȘI PROFESORI DE ODINIOARĂ ȘI DE AZI AI
UNIVERSITĂȚII DE ARTE DIN IAȘI: VASILE CONDURACHE**



„Să găsești, să deschizi calea spre inima omului este esențiala rațiune a operei de artă, a existenței artistului. Dacă o lucrare emoționează și operează o mutație spirituală, ea are valoare; dacă nu, chiar și spectatorul avizat trece indiferent pe lângă ea. Sufletul omului rămâne pustiu fără Poezie, Muzică, Pictură, Sculptură, fără să vibreze în înalte sfere ale spiritualității. Îmi rămâne să muncesc în continuare, mai cu îndârjire, ca să bucur inima semenilor mei și să las și eu o dâră pe cărările timpului”.

Vasile Condurache

Abstract

From 1945 to 1960, the sculptor Vasile Condurache was a teacher of drawing at the Normal School "V. Lupu" from Iași, full professor at The Highschool no. 1 for boys from Rădăuți, at the Industrial Highschool for girls from Huși, afterwards he was again a teacher in Rădăuți and then a teacher of sculpture and artistic anatomy at The Highschool of Arts from Iași. In 1960, due to his perseverance and his solid didactic activity, but also because of the artistic qualities of

his work, he became a professor of sculpture and artistic anatomy at the Faculty of Fine Arts of the Pedagogic Institute from Iași. He had this status when I met him in the fall of 1993, this time at the "Academy of Art" from Iași, when I had the chance to be his disciple of artistic anatomy and under his personal guidance I started my didactic and artistic carrer. In the teacher's speech, one could feel the certainty of a harsh engraver.

From the full, concentrated and slowly arched forms of maternity to the slender, undulous ones of youth, the artist changes his themes smoothly whenever this is needed, he creates clearly cut structures, rectangular forms or space compositions based on the triangle as an essential element, thus proving that the artist's formal repertoire is wider, without making this feature a purpose in itself. Without having the intention, he is caught in the trap of superficial aestheticism, some critics underlined the fact that all his works have in common the artist's preference for expressing fullness, consequently not favouring the novelty brought by artistic gaps. So, some important works are regreably left aside, though they are clear evidence of his search for expressiveness in concave surfaces, artistic metaphors which are highly touching in connection to the subject which obviously asks for impressiveness .

In a nutshell, there is no doubt that Vasile Condurache is a master of full forms but, most of all, he is a master of forms full of ...meaning.

Sculptorul Vasile Condurache a devenit membru UAP în 1951. În legătură cu dificultatea de a-și *contabiliza* opera artistul declara unui reporter: „Cei mai mulți artiști sunt mai grijulii și mai ordonați în a ține o evidență strânsă a creației lor, a activității expoziționale, cu toate datele necesare. Eu nu am dat în cursul anilor atenția cuvenită acestui aspect. Abia acum mă străduiesc să pun puțină ordine în activitatea mea expozițională, lucru mai greu decât dacă-l făceam la vremea lui”.

1944 – Debutul cu lucrarea *Terpsihare*, Făget (Lugoj)

1946 – expune la Iași bazorelieful *Tăietorii de lemne*

1948-1952 – înființează un atelier de creație și un cenaclu la Rădăuți

1953 – expune la Iași lucrarea *N. Bălcescu*

- 1954 – realizează împreună cu V. Florea altorelieful *Ștefan cel Mare și Plăieșii*
- 1955 – realizează altorelieful *Arcașii lui Ștefan cel Mare*
- 1956 – realizează compozițiile *Clipe de răgaz* și *Barbu Lăutaru*
- 1957 – realizează Monumentul Ostașului Român pentru orașul Fălticeni și încă o lucrare *Barbu Lăutaru*
- 1959 – deschide la București o expoziție cu 35 de sculpturi
- 1961 – expune la anualele de Stat compoziția *Fierar* și portretul *Mihai Cocoloș*
- 1961 – expune portretul *Mama*
- 1962-1963 – expune lucrările *Plaja, Gânduri, Maternitate*
- 1965 – expune portretele *Poezia, Rodica*
- 1968 – realizează portretele *Țăranii din Lucina, Portret, M. Costin, Două portrete* etc.
- 1969 – Sala Dales din București *Podu Înalt și În Mină*
- 1969 – expoziție colectivă alături de artiști ieșeni (10 lucrări)
- 1969-1985 – lucrează la 2 proiecte de monument (corul tragic al femeilor care-și plâng morții și a maternității)
- 1985 – expune 25 de lucrări în lut ars cu tema maternității la Sala Dales din București (*Materna 1, Materna 2, Comoara, Adorare, Oda vieții, Întrebare, Coloana, Sânul, Nestemata, Apoteoza, Liniște, Basm, Somnul, Duiosie, Eterna* etc)
- 1985 – martie expoziția personală *Maternitate* (Palatul Culturii, Iași)

Lucrări de artă monumentală:

Momentul ostașului român din Fălticeni
 statuia *Tinerețe* – Complexul Studentesc „T. Vladimirescu” Iași,
 statuia lui Matei Millo – bronz din fața Teatrului Național Iași, *Trei figuri alegorice* de peste 3 m fiecare (bronz) care ornează
 fântâna arteziană din Piața Institutului Agronomic Iași,
 bazoreliefurile în piatră de pe frontispiciul Casei de Cultură a
Tineretului și Studenților Iași
 Bustul monumental în bronz al lui C.I. Parhon din fața Spitalului
 Nr. 7 Iași, Bustul în bronz al actriței Aglaea Pruteanu din parcul
 Teatrului Național Iași
 Bustul monumental al lui V. Alecsandri din fața muzeului
 Alecsandri din Iași

Bustul monumental al lui *Alexandru Philipide* pentru
 Universitatea Al. I. Cuza
 Bustul monumental al lui *Anton Pan* din Parcul Expoziției Iași
 Bustul monumental al lui *M. Kogălniceanu* pentru Vaslui
 Bustul monumental al lui *M. Kogălniceanu* pentru Focșani
 Bustul monumental al lui *M. Kogălniceanu* pentru Casa Pogor
 Iași. Muzeul Literaturii Române Iași
 Bustul monumental al lui *Anghel Saligny* pentru Focșani
 Bustul monumental al lui *V. Alecsandri* pentru Roman
 Bustul monumental al lui *T. D. Neculuța* pentru Tg. Frumos
 Statuia *Meditație* – Cîrșești Iași
 Bustul monumental al lui *C. Negruzzi* pentru Câmpia Libertății de
 la Blaj

Lucrări aflate în colecțiile muzeelor:

Muzeul de Artă București: portret *Gabi*, lut ars
 Muzeul de Artă Suceava: *Ștefan cel Mare și Plăieșii* – macheta,
Arcașii lui Ștefan cel Mare – macheta
 Muzeul de Artă Botoșani: - *Portret de țăran* – lut ars, *Portret de
 studentă* – bronz, *În fața soarelui* – gips
 Muzeul de artă: *Mama*, portret, piatră; *Minerii*, gips, altorelief;
Arcașii lemn; *Portret Viorica*, lut ars, *Maternitate*, lut ars; *Materna
 1; Materna 2; Înfrățirea, Barbu Lăutaru; Balerina; Portret de
 țăran, Muncitor*
 Muzeul de Artă Bârlad: *Țăran*, gips; *Fete citind*
 Muzeul de Artă Brașov: *Portret Rodica*
 Muzeul de Artă Craiova: *Arcașii lui Ștefan cel Mare*, altorelief
 Muzeul de Artă Alba Iulia: *1907*, bronz
 Muzeul Galați: *Gemenii*, lemn; *Eterna*, lut ars

Premii:

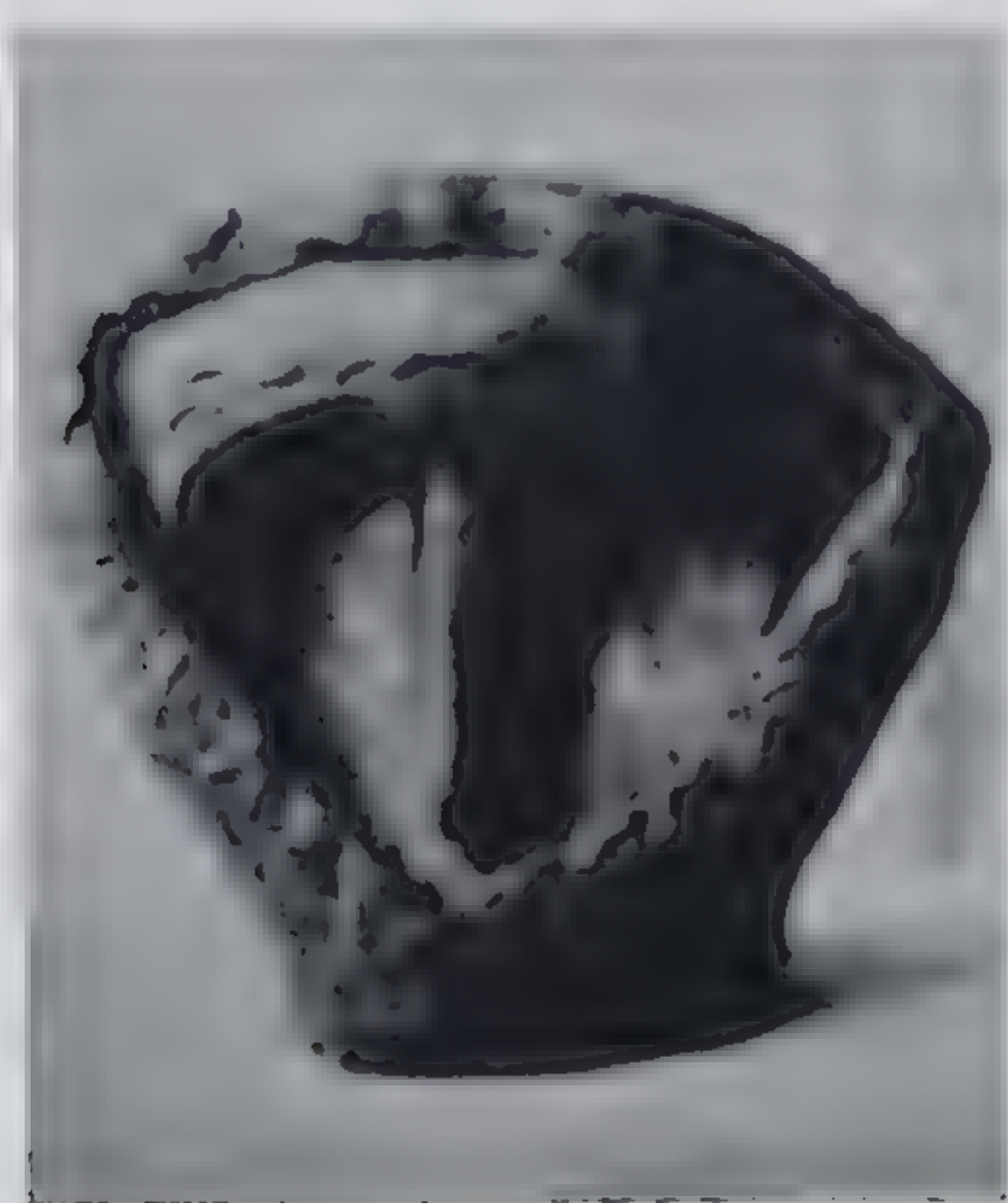
1955 – Diploma de onoare al celui de-al V-lea Festival al
 Tineretului și Studenților din Varșovia
 1991 – Premiul *Crescent* pentru întreaga activitate

Sculptorul Vasile Condurache s-a născut în satul
 Costești, județul Vaslui, la 1 august 1919. A urmat școala
 primară între anii 1926 – 1930 în satul natal și își continuă apoi
 studiile după anul 1935, când se înscrie la liceu. Evocând cu

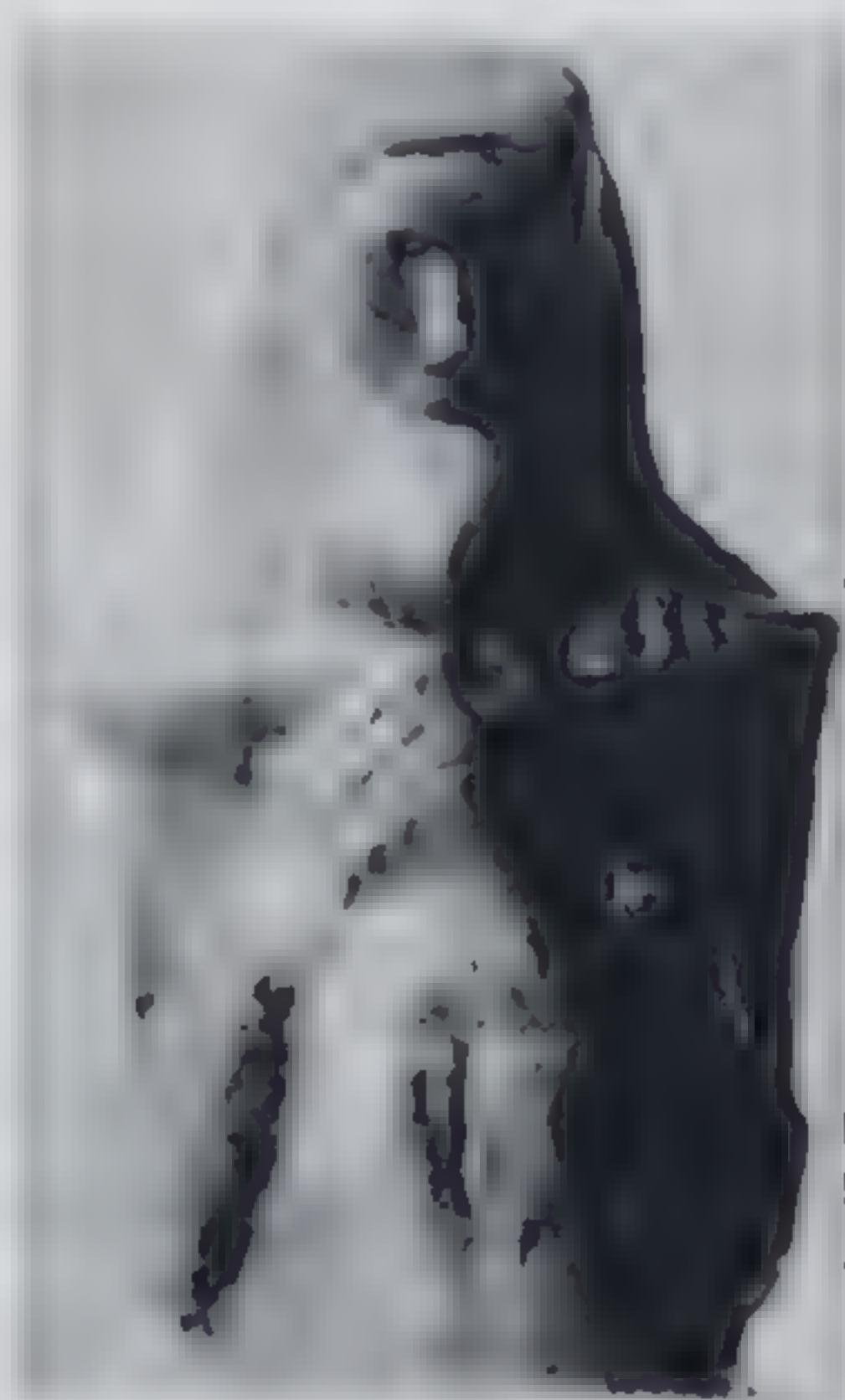
emoție plaiurile natale, artistul declara unui reporter: „Am văzut lumina zilei într-un sat sărac dar plin de viață, de pe plaiurile Vasluiului. Oamenii de acolo și din satele învecinate și din toată Moldova și din toată România, toți alcătuiesc poporul meu. El cuprinde și pe Vasile Pârvan și pe Ștefan cel Mare, care a avut tabără la Vaslui și a zdrobit pe turci la Podul Înalt, și pe haiducii și rapsozii care au zămislit *Miorița*, *Meșterul Manole*, baladele și cântecele și neîntrecutele noastre dolne, care cântă dorul și amărăciunea românului. Marii noștri creatori au izvodit vestitele scoarțe românești și ille și lăcașurile de cult care-și aruncă săgețile spre albastra boltă a cerului, și zugravii noștri geniali, cât artiștii Renașterii, au acoperit cu veșmânt sărbătoresc celebrele edificii, perle fără egal, din nordul Moldovei, picturi făcute întru apărarea ființei naționale, care, împreună cu neîntrecuta ceramică de Cucuteni, ne-au trecut în universalitate. Poporul român cuprinde și pe Ion Creangă și pe Luceafărul poeziei românești și pe Miron Costin și pe Andrei Mureșanu și pe Ion și pe Mihai și pe Maria și pe Ana și pe alții din sfântul leagăn al baștinei mele. Ei toți și toată suflarea românească alcătuiesc poporul din sânul căruia am apărut. Eu sunt din duhul acestui pământ pe care calc cu pietate să nu tulbur țărâna în care sunt amestecați bunii mei strămoși. Și fac parte din această țară decât care mai frumoasă alta pe lume nu există. Această apartenență, sau mai degrabă contopire, permanent și puternic trăită, a constituit fermentul întregii mele creații și stă la originea tuturor lucrărilor mele: fie în portrete ca Mama, Tata, Viorica, Dumitriana etc., sau în compoziții ca Somnul, În mină, Podul Înalt, toate realizările plastice de factură modernă redând, sper, inimitabilul lirism moldovean cu nostalgia lui, relevat de altfel de critica de artă. Portretul Mama a fost apreciat ca o «monumentală caracterizare generică a țărânilor din Moldova».

În 1937, sensibilul elev vasluian obținea o bursă la Liceul Internat „C. Negruzzi” din Iași și, doar după un an, dând curs imboldului interior, urmează Academia de Arte Frumoase, în același timp și cursurile superioare de liceu. În anul 1943 termină Academia de Arte Frumoase cu *Magna cum laude*, la secția Sculptură, clasa profesorului Ion Irimescu. În același an, este tentat să încerce înțelegerea marilor taine ale nașterii, bucuriei vieții dar și a suferințelor și morții, urmând cursurile anului I al Facultății de Medicină din Iași. Tot în același interviu, maestrul

mărturisea: „Este adevărat că structura, fondul meu sufletesc înclină spre latura dramatică a vieții. Apoi, existența omului în univers, viața atât de repede trecătoare, nașterea și moartea, două enigme în care nu avem nici un cuvânt și între care ne zbuciumăm, existența omului în epoca aceasta de amenințări și nesiguranță, coșmarul atomic, copilăria și tinerețea petrecute în asprimi și privațiuni, faptul că nici viața aceasta fugară nu știm uneori s-o potrivim, s-o organizăm mai prielnic, toate acestea au produs o rezonanță gravă în ființa mea. De aceea, în lucrările mele nici o față nu este veselă. Maternitățile, oprite doar la o notă de nostalgie, sunt, unele, străfulgerate de o mare gravitate: *Vechi amintiri, Îngândurare, Tristețe, Trecut-au anii* etc.



Trecut-au anii....



Vechi amintiri



Tristețe



Îngândurare

„Ați sosit deci cu exactitate adevărul că sunt o structură dramatică. Ea este prezentă și în portretele mele, în care se traduce printr-o anume îngândurare. Dar se concentrează ca într-o cutremurare tragică în *Cumpăna vremii*”.

Critica de artă favorabilă și concordantă în a recunoaște talentul tânărului sculptor îl face pe acesta să-și învingă timiditatea și să-și canalizeze forțele creatoare în domenii familiare acestuia. Trasoul existențial, particularitățile temperamentale, trăsăturile de caracter chiar și meandrelor vieții afective îl determină să se autodifinească ca un artist al asprimii țărăncei moldave. Sculptura sa este puternic încordată de un dramatism al pătrunderii în lumea chipului închis în amintiri ale faptului de viață real: „Am zăbovit mai mult de un sfert de veac asupra tragediei țăranilor români, povestită de părinții mei. Începând cu lucrări ca *Pribegie*, *Măcolul*, *Înfrățirea*. În evoluția acestei teme am ajuns la o maximă tensiune în lucrarea *Cumpăna vremii*, în care șase țăranici ce și-au pierdut în răscoală bărbații, fiili, frații și părinții stau împietrite, îngrămădite, în jurul unui rug într-o durere mută, trecută dincolo de lacrimi: tot ce-a mai rămas dintr-o cumpănă de fântână, la baza căreia se află colacul, care-i și vatra țăranului și lespedeaua lui de mormânt, cunoscând rolul și simbolică fântânii în existența țăranului nostru. Lucrarea aceasta i-a emoționat pe oameni, ca și pe criticii de specialitate: Dan Grigorescu, Radu Negru, Aurel Leon, Mihai Ispir. Criticul Mihai Drîșcu a afirmat că este „tot ce poate fi mai autentic și mai profund românesc ca dramă umană”.



Cumpăna vremii

„Această compoziție exprimă cuprinzător și plenar toate simțămintele și întregul meu crez de viață pe pământ. Și visul meu este să amplasez acest monument pentru posteritate: șase siluete de femei, înalte simboluri ale durerii, și o cumpănă prăvălită, profilată fantomatic spre soare-apune, pe un cer apocaliptic, sângieru și vânăt”.

Relieful istoric este genul pe care tânărul artist îl abordează cu multă dăruire, părând că nu este timorat de capodoperele acestui gen ce marchează apoteotic traseul istoriei artei universale. În Revista *Arta Plastică*, criticul de artă Petru Comarnescu menționa următoarele: „altorelieful *Ștefan cel Mare și plăieșii* realizat de Vasile Condurache și V. Florea, are o mișcare amplă, un dinamism care străbate gesturile plăieșilor grupați în jurul lui Ștefan, accentuând conflictul ce stă la baza concepției operei precum și ideea legăturii care a existat întotdeauna între adevăratele personalități și mase. Acest altorelief are măreție, forță, vibrație și ritm răspunzând cerințelor acestui gen de sculptură. Autorii lui au înțeles bine momentul redat, au modelat lucrarea cu căldură, cu pasiune, toate formele având pe lângă dinamism și o frumoasă ținută decorativă, necesară atunci când ea reprezintă un mijloc de expresie și nu o podoabă fără rost.”



Altorelieful *Ștefan cel Mare și plăieșii*

Tot în Revista *Arta Plastică*, criticul Carmen Răchițeanu afirma: „Din aceeași generație cu Vasile Florea face parte și

sculptorul Vasilo Condurache care a prezentat în expoziție altorelieful *Arcașii lui Ștefan cel Mare* în care, sentimentul de profundă admirație al artistului pentru forța și vitejia oamenilor din popor se descifrează în întreaga concepție compozițională. Căutând să exprime acest conținut de idei într-o imagine artistică puternică, sculptorul nu a neglijat nici efectul plastic decorativ, realizat prin contururile generale mari, în care se înscrie ritmul mișcărilor largi, prin modul de repartizare a elementelor statice și a celor dinamice și prin atitudinea și expresia de pe chipul arcașilor”.



Altorelieful Arcașii lui Ștefan cel Mare

Din 1945 până în 1960, sculptorul este pe rând profesor de desen la Școala Normală „V. Lupu” din Iași, profesor titular la Liceul nr. 1 de băieți din Rădăuți, la liceul Industrial de fete din Huși, din nou profesor la Rădăuți și apoi profesor de sculptură și anatomie artistică la Liceul de Arte din Iași. În 1960 ajunge prin perseverența și seriozitatea activității didactice, dar și datorită calităților artistice ale operei, profesor de Sculptură și Anatomie artistică la Facultatea de Arte Plastice a Institutului Pedagogic din Iași.

În această calitate l-am cunoscut în toamna anului 1993, de data aceasta în cadrul „Academiei de Arte”, când am avut șansa de a-i fi discipol la Anatomie artistică și sub a cărui personală îndrumare am făcut primii pași în cariera didactică și artistică. În discursul profesorului se simțeau certitudinile

dăltuitorului aspru. Descrierea anatomică și morfologică a cursului de nivel academic căpăta greutatea vorbelor laconice ale bărbatului care se luptă cu materialul dur și-i dă dimensiuni spirituale nebănuite: „Mâna omului, care, coordonată de creier, a schimbat fața lumii, a constituit dintotdeauna pentru mine un deosebit de frecvent obiect de studiu. M-au impresionat construcția, liniile ei de forță, drepte și curbe, care se închid la nivelul pumnului, distribuția uluitor de judicioasă a mușchilor, mișcările atât de variat și subtil dozate, apoi caracterul simbolic, expresia plastică și arhitectonică de primă și maximă importanță”. Cursul său de anatomie era extrem de interesant pentru mine deoarece era expresia decantării în timp, profesorul se apropia de 80 de ani, a unei lungi experiențe artistice în care dialogul cu forma vie era factorul esențial: „Mâna este oglinda vieții lăuntrice a omului, a stării lui psihice, biofiziologice și fizice, a echilibrului său spiritual. Pe de altă parte, mâna omului exprimă cel mai complet, mai cuprinzător, mai sincer și chiar mai profund stările lui sufletești. Convingerile și constatările mele în legătură cu expresia mâinii au fost confirmate de mari artiști și poeți ai lumii care m-au ajutat să înțeleg că sunt mâini care alintă, mâini care dorm, mâini care se roagă, mâini care plâng, mâini obosite, mâini victorioase, mâini care cântă, mâini transfigurate (El Greco), mâini criminale (care-s malformate), mâini care amenință, crispate ca niște gheare ale morții, care te fac să dai înapoi.



Măcelul

„Mâini de o rară expresivitate plastică au realizat vechii egipteni, grecii vechii Elade, Michelangelo, Tielmann, Riemenschneider, A. Dürer etc., etc., apoi Rodin: *Mâna lui Dumnezeu* sau *Catedrala*, două mâini în reculegere care au inspirat arcul ogival, cheia de boltă a arhitecturii gotice. Mâna exprimă mai plenar și mai sincer stările sufletești ale omului, pe care fața de multe ori le ascunde. Mâinii îi ajunge propria ei expresivitate. Formată în îndelungatul și nobilul proces al muncii, ea a primit, cu timpul, tiposul specific muncii. Sigur, profesia omului imprimă cu pregnanță mâinii un caracter foarte distinct. Mâna care tremură pe clapele pianului sau pe strunele viorii este delicată, de o înaltă noblețe, are degetele suple și lungi, e spiritualizată ca să poată vibra odată cu sufletul și cu întreaga ființă a muzicianului și astfel să transmită semenilor săi adâncile lui sentimente. Pasionat de marea expresivitate a mâinii și de sensurile ei multiple și complexe, de sentimentele ei, am preconizat de mai mulți ani pregătirea unei expoziții pe această temă, care mă pasionează și doresc s-o realizez așa după cum visez și un monument închinat mâinii omului. Cât despre mâinile sculptate, pe care le-ați văzut în atelierul meu, ele au primit sensuri de *Ocrotire*, *Iubire*, *Prietenie*, *Tragica* etc. Le-am conferit independența plastică necesară”.



Iubire



Tragica

„Mai cred că nici o parte din corp nu exprimă mai concludent decât mâna ideea de zbor. Ea singură se bucură de toate cele șase grade de mișcare (posibile) câte există în

economia fiziologiei omenești. De aceea mișcările mâinii au și fost comparate cu zborul păsării în spațiu. Iar în actul creației, în clipa fugară a inspirației, odată cu spiritul, cu fantezia, își ia zborul și mâna, atunci când creatorul, izolat în laboratorul lui, se îndepărtează de restul lumii. Fără zborul acesta al mâinii, care tremură, halucinantă, nu ar fi posibil actul creației în vrăjitele arte plastice. Mâinile sunt aripile omului, care, prin zborul lor, îl fac nemuritor. Mi-aduc aminte de *Gânditorul* lui Rodin, în bronz: un colos rugos, athletic, nu un schivnic, impresionant și ca dimensiuni, dar cutremurător ca expresivitate inegalabilă a epidermei: toracele – o carcasă osoasă modelată puternic și dur, unghiular, de o arhitectură plină de forță; și prin contrast, abdomenul de o moliciune plastică uluitoare”.

O introspecție în adâncul sufletesc al maestrului mă făcea parcă să descopăr dârzenia, îndârjirea în lupta cu greutatea vieții, așa cum plastic se exprima acesta: „Dumnezeu a pus și ceva câlți (ligamente și tendoane) la făptura omului pentru a-i da pe lângă marea sa sensibilitate și înțelepciune și o absolut necesară rezistență. Mâinile care au tremurat de o sublimă emoție pot fi numite mâinile Creatorului, de o măiestrie unică. Rembrandt și Vermeer din Delft au pictat cu sufletul datorită unei măiestrii a mâinii care nu văd să mai fi fost egalată. Iar la această măiestrie au ajuns printr-o muncă titanică”.

Într-adevăr, bătrânul uscățiv și nu prea înalt inspira respect prin forța și claritatea demersului său artistic și pedagogic. Fraze sedimentate în timp exprimau sintetic și intuitiv adevărurile uneori descrise prea savant în cursurile universitare. Așa se dobândește respectul din partea confrăților de breaslă și, ceea ce este cel mai greu, interesul din partea tinerilor „pui de artiști” cum îi numea plin de căldură maestrul: „Am să mă refer nu la lucrări care redau zborul, ci la zbuciumul artistului în crâncena luptă cu el însuși într-o încleștare *pe viață și pe moarte* cu neîntreruptul efort, uneori suprafiresh, dus până la sacrificiul de sine, prin care tinde să se autodepășească. Să te desprinzi de tine însuși, să te lași în urmă, să te distanțezi alergând pe aripile inspirației, ale dorului de alte țărâmură, de alte imagini, de alte lumi. Prin uitare de sine și de ai tăi, cu încrâncenare, voință, tenacitate, prin muncă neîntreruptă, ca să dai toată măsura talentului tău, să atingi un alt pisc, uneori poate prea puțin înțeles de contemporani. Acest lucru numai prin zborul inspirației și

numai prin muncă este posibil". Într-adevăr, doar printr-o îndelungată experiență de viață, artistică și didactică, un maestru se poate face atât de bine înțeles de discipoli și ceea ce este poate atât de complicat este relevat aproape ca un fapt de la sine înțeles: „După îndelungați ani de muncă, după ce ai cucerit prin nesfârșite căutări și rătăcirii, să zic așa, puțină măiestrie, vine o clipă când, uitând de tine și de timp și frământând și chinuind lutul, te simți *furat* și dus departe de lume. Prinzi aripi, ești încântat de ceea ce ai realizat, lucru rar, însă, pentru că de regulă sunt numai dezamăgiri. Iar ca cineva să intre în universul unui artist și să-l înțeleagă are neapărată nevoie de o anume pregătire”.



Sculptorul Vasile Condurache în atelierul său de creație

Se spune că în fiecare portret executat de un maestru există și o fărâmbă de autoportret. Această butadă mi s-a confirmat pe deplin în momentul când, vizitând atelierul maestrului, acesta mi-a arătat portretul mamei sale și mi-a mărturisit cu vădită emoție în glas: „parcă o văd și acum ...”. Bineînțeles că exista corespondența absolut firească, de filiație, între trăsăturile fizice ale sculptorului, la rândul lui părând dăltuit prin gesturi ferme, și chipul bătrânei țărănci moldave. Expresia adânc meditativă a portretului mamei o regăsesc pe chipul îngândurat uneori al artistului și în unele momente ale cursului profesorului de anatomie artistică.

Portretele *Țărăncă din Lucina*, *Mama*, *Rodica* etc. etalează veridicitatea și solemnitatea pătrunderii caracterului, contrastând într-o perioadă a convenționalei măști conforme tematic cu portretele anonime ale unui tip de feminitate

recomandată ideologic: „În portretele mele Mama, Tata, Viorica, Dumitriana, părinții și fetițele mele, nu este vorba deloc de o recunoștință sau de împlinirea unei obligații. Am sculptat chipul părinților mei și chipul fetițelor mele dintr-un sentiment de adâncă dragoste. Prin ei mă simt legat de poporul meu și de pământul acestei țări, precum și de viitorul ei”.



Mama



Rodica

Cele două sculpturi au fost considerate de Petre Comarnescu reale dăltuiri de caractere, care surprind nu numai fizionomia ci mult mai mult, descifrează frământarea lăuntrică și motivația profundă a femeii portretizate. Aceste portrete sunt autentice prin sentimentul profund față de senectudinea doar în aparență sobră și îngrijorată, ușor voalată de strămoșescul dor transmis parcă chipului femeii românce de unduirea spațiului mioritic învăluit uneori de neguri: „Apoi, arta portretului a fost și rămâne o permanență. M-am străduit să surprind nu doar aparența fizică, ci mai ales trăsăturile interioare și rațiunea de a fi a personagiilor, cu nostalgia și nota de autenticitate necesară. Această cucerire pentru care luptasem ani de zile a fost sesizată aproape simultan de criticii P. Comarnescu, V. Drăguț, G. Popa și R. Negru în portrete ca Mama, Viorica, Rodica, Miron Costin. Pentru redarea luminii interioare a omului am adâncit studiul unor strălucite școli, al unor artiști ai timpurilor apuse: epoca lui Amenofis al IV-lea și Nefertiti, stelele funerare grecești; pictura fraților Van Eyck, Georges de la Tour, Rembrandt, Vermeer din

Delft, meșterul din Naumburg etc". *Portretul mamei* este cel mai elocvent exemplu al trăinicieii trăirilor sale de continuator al unei spiritualități autentic moldave. Nimic idilic, nimic festiv, doar acel dor care îi dă aura de divinitate a vieții simple. Portretul este al unei femei înșfînțite prin trecerea necruțătoare a timpului, așa cum considera însuși artistul în timp ce-i pregătea nemurirea prin dăltuire în piatra dură. În esență este arta sacră a acelor timpuri prin claritatea înțelegerii adevărului psihologic dublată de un pios sentiment al filiației. Expresia adânc meditativă a portretului mamei o regăsim pe chipul îngândurat uneori al artistului și în unele momente ale cursului profesorului de anatomie artistică.

În fața acestor portrete atitudinea ce se impune prin firescul ei este adâncă smerenie. Portretul mamei artistului devine emblematic pentru femeia moldavă care prin dârzenie și hotărâre de neclintit își apără fiii și fiicele, ascunzându-și adesea lacrima de pe chipul uscat și brăzdat adânc sub masca căruia ea ascunde o nesfârșită iubire și o exemplară dăruire. Ca printr-un miracol, încordarea și austeritatea, chiar aerul posac se transformă într-o frumusețe a neclintirii senectuții, în a-și conserva tinerețea spirituală. Simplitatea dăltuirii reiese dintr-o îndelungată elaborare ce capătă astfel monumentalitate.

Sculptorul Vasile Condurache trece firesc de la intenția pios intimă la investigarea psihologică a tipologiei femeii moldave în ipostaza maternității, înțelepteii senectuți, mamă sau bunică a generațiilor care și-au adus obolul cel mai de preț la Mărășești, Oituz, pe linia Iași – Chișinău sau în timpul secetei necruțătoare. Peste toate aceste greutăți și dureri ea trebuie să treacă fără a-și pierde din entuziasm, căldură sufletească și dăruire, privind către orizontul speranței. Justificându-și predilecția lăuntrică pentru tema iubirii materne și a reciprocei acesteia, respectul pentru mamă dus până la venerație al fiului, artistul însuși declara unui reporter: „Tema maternității mă preocupă încă de când am început să frământ lutul. De atunci (anii '50) datează prima serie de maternități, dintre care două se află în Muzeul din Iași. Acest subiect m-a urmărit permanent. Dar în ultimii aproape 6 ani el a devenit o adevărată obsesie, încât regretatul Ion Frunzetti mă sfătuia ca, drept generic la expoziția pe care o pregăteam, să scriu *obsesia maternității*. Am căutat să realizez multiplele variante ale acestei teme pe vechiul sentiment al trăirii interioare redat în portrete, fiind în mod firesc atras de nemărginita, caldă și

nedezmanțita dragoste de mamă, cea mai adâncă și mai cinstită și mai durabilă iubire care poate exista. Poetul are dreptate când spune că „iubirea de mamă este o sfântă introducere la cartea vieții”. Pe de altă parte, corpul femeii, construit după secțiunea de aur sau *divina proporție*, este, prin excelență, sinteza legilor universale: armonia, ritmul, ordinea, echilibrul, unitatea, varietatea etc. și se pretează la cele mai diverse interpretări, sensuri, metafore, simboluri. El poate exprima Câmpia, Izvorul, Dansul, Lumina, Furia, Noaptea, Liniștea, Furtuna...”



Maternitate 5

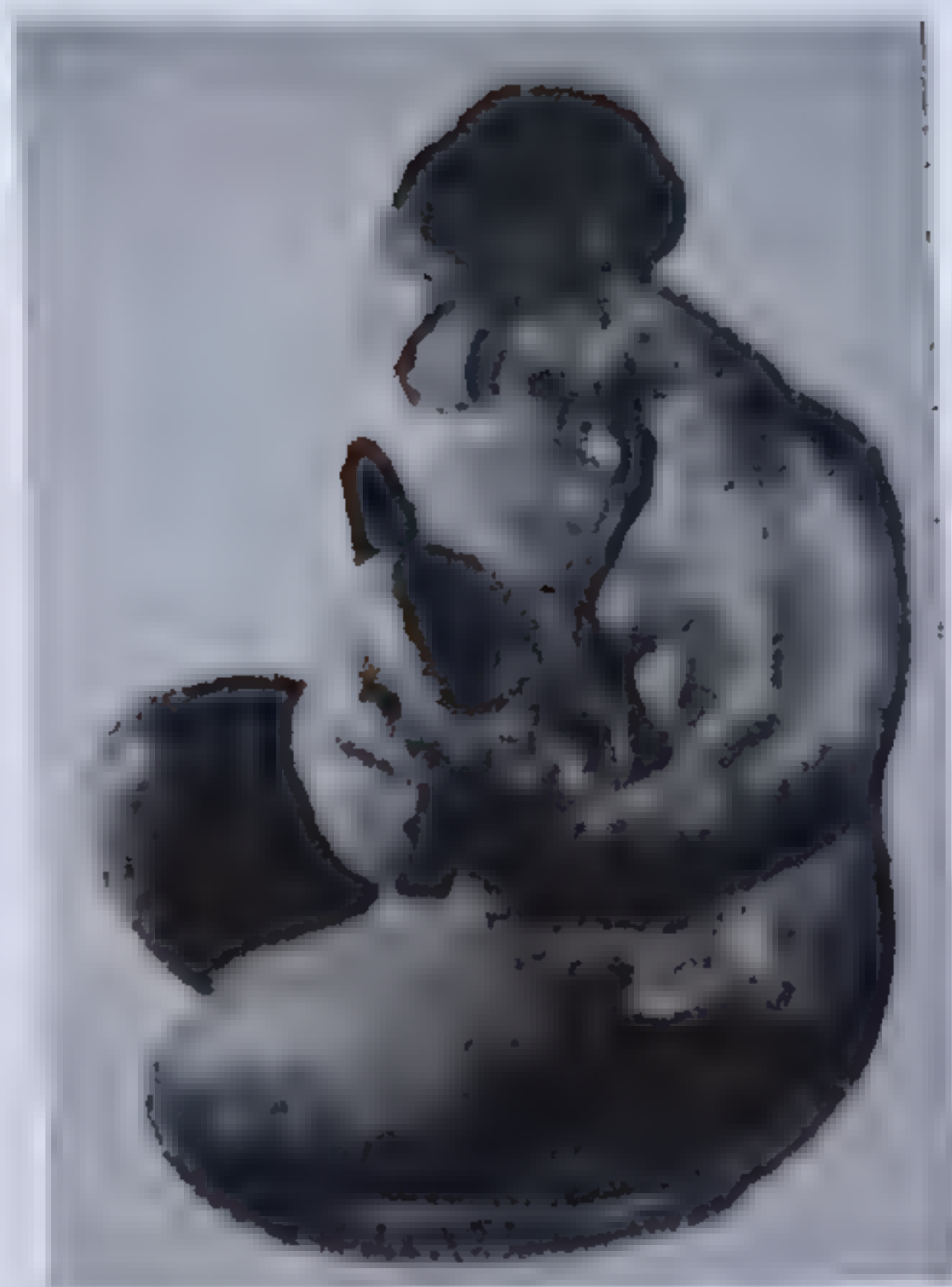


Materna 2

„Duișia mamei, simțul ei de dăruire, de jertfă nu se poate cuprinde în cuvinte. Apoi, m-a fascinat ideea că femeia poate naște viață, este deținătoarea misterului cosmic, al miracolului vieții. În măduarele corpului feminin se zămislește viața și la un moment dat, într-o anumită clipă, clipa astrală, începe să bată încă o inimă iar în această făptură năzdrăvană bat două inimi deodată timp de mai multe luni. Ea este eroină de epopee... A inspirat capodopere în toate domeniile, în toate evurile... În sfârșit, m-a atras poezia curbelor, îmbătătoare, care o conturează peste tot, în toate sensurile, cu un lirism de o intensitate unică.”



Maternitate



Materna1

„M-a împins spre tema maternității, așa cum spuneam, căldura dragostei de mamă, amețitor de tandră, cu care m-a învăluit măicuța mea ca într-o pulbere de aur. După pierderea prematură a tatălui meu, ea a rămas singură într-o lume vitregă să vegheze asupra noastră, a cinci copii mici, să ne ocrotească. Am cunoscut nelimitata ei dăruire și îmi hotărâsem ca ideal să rămân lângă dânsa. Dar la îndemnul ei stăruitor, am plecat la școală *mai departe*. Inima mi-a rămas însă acolo și am trăit tot restul vieții cu o amară nostalgie. Dar puritatea sufletească a mamei, bunătatea și înțelepciunea ei fără margini m-au înconjurat permanent. Și mama mea m-a ajutat în perioada grea a formării mele, deși nici nu cunoștea rostul Academiei de Arte Frumoase doar intuia pasiunea de care eu eram însuflețit și mă susținea în toate sensurile. De la mama mea, care nu știa carte, am învățat toate percepțiile umane, filosofice și pedagogice, pe care mai târziu le-am întâlnit, în cărți. Tot ea mi-a inspirat simțul răspunderii în fața problemelor vieții și sentimentul de evlavie al mamei care dă totul fără să precupețească nimic.

„Am preferat tehnica și patina caldă a lutului ars pentru că ele se potrivesc cel mai bine sentimentul cald al dragostei de mamă. Maternitățile mele și-au deschis drum spre inima omului și au fost apreciate elogios de renumiți critici de artă. În ceea ce privește folosirea unor străvechi simboluri pentru redarea universului interior al chipurilor, s-ar putea să aveți dreptate. Poate că și sculpturalitatea și valențele modernității sculpturilor

mele de sinteză, supremă calitate a sculpturii, ar fi necesitat o relatare mai amplă”.



Cliche de răgaz

De obicei există un prim exeget cu autoritate, ale cărui verdicts sunt greu de trecut cu vederea de către ceilalți. Depășind tentația facilă de a pune sub semnul unei anumite paradigme întregul demers artistic al sculptorului, ceea ce ar fi o regretabilă sărăcire de conținut mai ales în cazul unei opere care se întinde pe parcursul a multor decenii, critica de specialitate confirmă că aceasta s-a dovedit rodnică și printr-un aport personal la îmbogățirea vocabularului sculpturii ca meșteșug tehnic și expresiv. Dovada cea mai concludentă o constituie însăși mărturia autorului: „Artistul rămâne un om mereu chinuit, frământat, zbuciumat, veșnic nemulțumit, nu de alții, ci de el însuși. Muncește ca un rob, fuge mereu după fantome, ca după umbra lui. Uneori crede că a prins ceva, dar a doua zi este dezamăgit pentru că vede lucrarea altfel. Pornește iar la drum și din nou o ia de la capăt. Caută mereu și de multe ori se rătăcește căutând și renunță la toate bucuriile vieții lui, stă claustrat în laboratorul lui și de cele mai multe ori lipsește de bucurii și pe cei apropiați și dragi. Așa se explică amărăciunea lui Antonio Canova, când, bătrân, a descoperit la Londra minunile Parthenonului. Așa se explică dezamăgirea lui Michelangelo, când, după vârsta de 80 de ani, a sculptat *Pieta Rondanini*, capodopera sa, de maximă sinteză, după care a exclamat: „Dacă aș fi mai tânăr aș ști cum trebuie făcută sculptura”. Este drumul

travaliului prometeic de la narativ și descriptiv spre esența spirituală a ideii de creație."

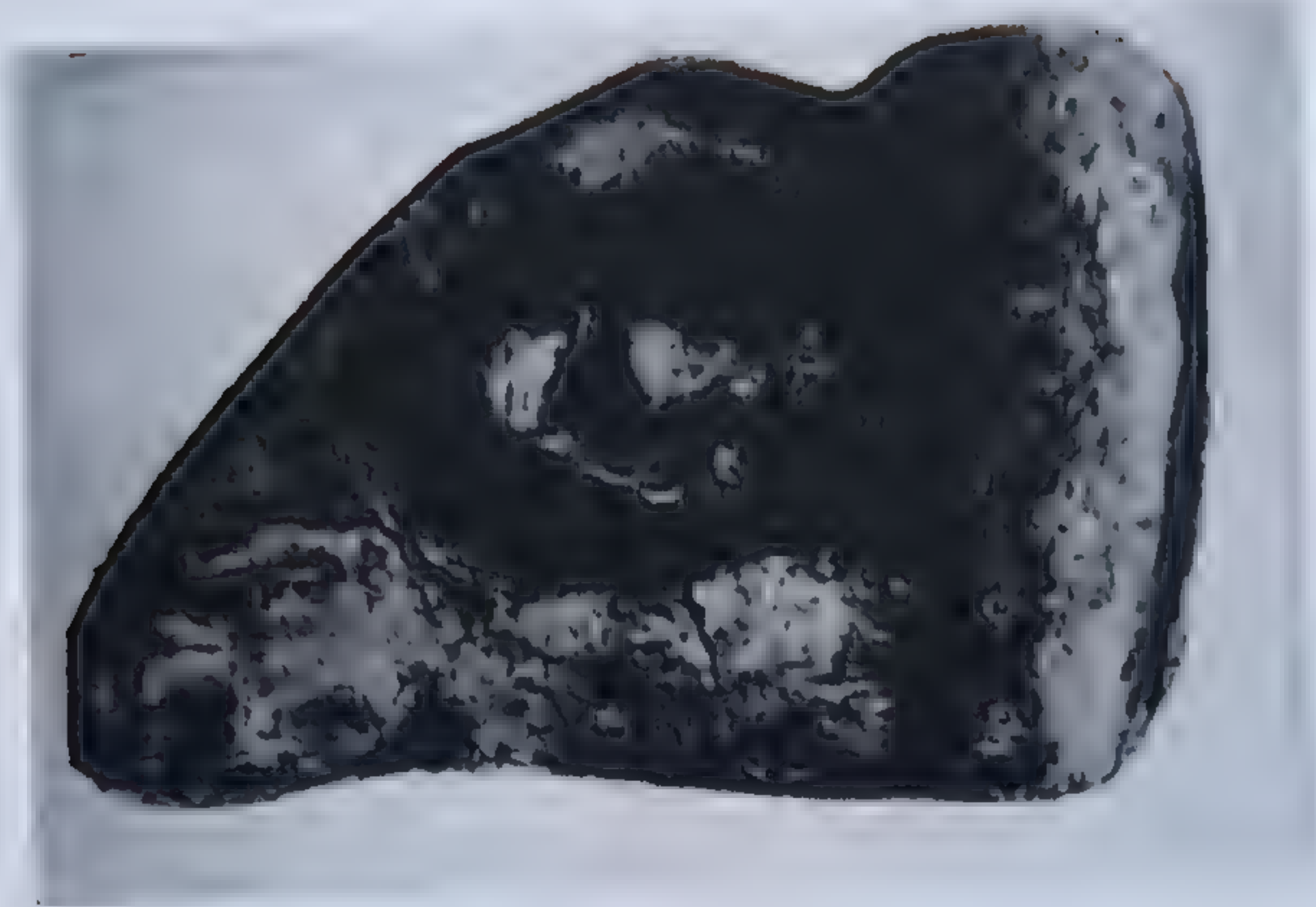


Brâncuși



Jertfa

Un punct cardinal în receptarea operei sale este faptul că maestrul ne obligă să vibrăm la intensitatea expresivității sale. Nu este nici pe departe adeziunea la un curent de import, nici înregimentarea într-o estetică la modă, indiferent dacă ea ar fi venit de la Est sau de la Vest. Eclectismul i-ar fi fost de neconceput artistului. Nu cred că ar fi cu nimic exagerat dacă am vorbi de un expresionism intrinsec lui Vasile Condurache. Este un adevărat expresionism al plaiului moldovean, autentică sinteză a simbolului și metaforei cu rol hotărâtor în decantarea, purificarea și eliberarea formei în trecerea ei de la organic la spiritual: „Acestă revelație există și are rol important în creație. Ea apare prin surprindere, parcă din întâmplare, când nici tu nu te aștepti: o siluetă, o atitudine, un semn, un gest, un gând, o amintire, un chip îți sugerează ceva venind în întâmpinarea ta și îți luminează gândurile și-ți dă cheia dezlegării unor frământări constituind un punct de plecare, germenul unei lucrări. Sculptura mea intitulată *Somnul* mi-a fost sugerată de un taxator de tramvai care dormea cu capul pe măsuta lui, într-o poziție compusă foarte plastic. *Clipe de răgaz* mi-a fost sugerată de mine însumi, stând cu Viorica, fetița mea mai mare, și uitându-ne într-o carte. Portretul *Miron Costin* sau *Cărturarul* a avut ca punct de plecare liniile furnirului unei uși de dulap în care băteau razele soarelui”.



Somnul

Aceste revelații îi dau artistului posibilitatea să descopere o nouă morfologie și o nouă structuralizare anatomic-plastică, ce îi poartă pecetea personalității și care apare distinctă, imposibil de trecut cu vederea între stilurile sculptorilor contemporani. Este adevărata măsură a forței de creație prin gestul simplu în lapidaritatea mijloacelor sale de expresie.



Sculptorul Vasile Condurache alături de propria metaforă plastică intitulată *Tinerete* amplasată în Complexul Studentesc „T. Vladimirescu” din Iași

Formele specifice sculpturii lui Vasile Condurache se remarcă prin sobrietate, hiperconcentrare laconică și o preferință a maestrului pentru compoziția închisă bi sau tridimensională,

într-un autoexigent și riguros introvertism. Este bineînțeles opțiunea diametral opusă expansiunii în spațiu, chiar și atunci când este vorba de reliefurile desfășurate cu generozitate.



Varianta de atelier a uneia din cele trei figuri alegorice din bronz, de peste 3m fiecare, care ornează fântâna arteziană din Piața Institutului Agronomic Iași

De la formele pline, concentrate, molcom arcuite ale maternității și cele zvelte, ce unduiesc șerpuitor, ale tinereții, artistul trece cu ușurință când tematica i-o cere la structuri tranșate net, rectangular sau la compoziții spațiale ce au ca element primordial colțurosul triunghi. În lucrări cum ar fi *Ritm*, *Vlad Țepeș*, *Portret* etc. se dovedește că repertoriul formal al artistului este cu mult mai larg, fără însă a face din acest lucru un scop în sine.



Ritm



Vlad Țepeș



Portret

În unele compoziții cum sunt *Două portrete* sau *Cărturarul* apare o geometrizare brută și o tratare sumară a materialului, trecând intenționat spre dur și chiar dismorfic. Buștenii cioturoși prelucrați cu reținere de artist capătă ca prin farmec calități umane ce însuflețesc materialul inert: „Am cioplit și în marmoră și în lemn. Portretul mamei aflat în muzeul din Iași l-am cioplit în piatră de Baschioi, o piatră de mare calitate. Am multe statui și busturi monumentale amplasate în locuri publice, turnate în bronz, și portrete în bronz aflate în muzee. Maternitățile, aproape toate, sunt realizate în lut ars, pentru patina lui caldă, adecvată căldurii sentimentului matern. Statuile din *Cumpăna vremii*, ca și cumpăna însăși, le văd turnate în fontă, a cărei culoare se pretează de minune la gravitatea și la atitudinea cernită a femeilor. Restul monumentului – în piatră, travertin, beton armat alb”.



Cărturarul-Portretul lui Miron Costin



Două portrete

Antropomorfismul său este natural și plin de înțelepciune, fără nici un fel de găselnițe de suprafață, epidermic eclatante, adevărate capcane pentru artistul contemporan: „Fără îndoială că mâna omului care trudește are o arhitectură puternică, este noduroasă, aspră, mare, plină de forță. Și așa a fost redată de artiștii plastici din toate timpurile. Este mâna de o rară noblețe a muncitorului, a țăranului, bătătorită, în fața căreia mă închin cu cel mai mare respect. Mi-aduc aminte, de pildă, de mâinile de o rară expresivitate realizate de Käte Kolwitz în *Înmormântarea*.

Materialul epurat tectonic capătă astfel greutate și o telurică demnitate." Titlurile sunt sugestive: *Contopire*, *Nestemata comoară* etc. Doar astfel de opere au capacitatea de a face față probei implacabile a timpului și atestă victoria sculptorului care depășește în mod original periculoasa antinomie între peren și imediata acatualitate. Căzând fără să vrea în capcana unui estetism inevitabil superficial, unii comentatori au evidențiat faptul că toate lucrările sale au ca element comun preferința artistului pentru expresivitatea plinului, în defavoarea noutății aduse de plastica golurilor. Se trece astfel cu regretabilă ușurință peste excepții notabile cum sunt lucrările *Ritm* sau *Trecut-au anii*, dovezi de netăgăduit a explorării expresivității suprafețelor concave, metafore plastice deosebit de impresionante, nu de dragul lor, ci doar atunci când însăși tema o cere în mod firesc.

Fără îndoială, Vasile Condurache este un maestru al formelor pline dar, în primul rând, este un mare maestru al formelor pline... de sens.

TIBERIU VLAD este profesor universitar doctor la Facultatea de Arte Plastice, Decorative și Design, Iași, unde deține funcția de șef al catedrei a XIII-a, *Discipline fundamentale*. Este membru al Centrului de Cercetare Estetică și Creație Artistică al facultății și publică articole în revista acestui centru; de asemenea, este membru titular al secției Pictură a U.A.P. Deține trei diplome și medalii, are două expoziții personale în străinătate. A publicat *Forma nemuririi*, *Morfologie artistică*, *Antropologia artei contemporane*, *Comunicări universitare 2002-2007*.

Conf. univ. dr. Maia Morel
**ÎNVĂȚĂMÂNTUL ARTISTIC ÎN CLAR-OBSCUR (SAU UNELE
DILEME CONCEPTUAL-DIDACTICE DE AZI)**

Abstract

In the latest discussions about Fine Arts two defining notions related to the artistic style of the works of art constantly appear – *academism* and *avant-gardism*. These terms are presenting artistic trends of the XX th century having an antithesis character. Polemics are extending over teaching/learning methods especially in the Republic of Moldova where there is still the inheritance of soviet etalons in academic training. This consists in showing the skillfulness and virtuosity of the academic technique combined with the spirit of the *socialist realism*.

The present article is a trial for reconciliation of those two artistic concepts within study process in Fine Art schools and faculties.

În discuțiile de ultimă oră, focalizate asupra artelor plastice, apar constant două noțiuni definitorii privind stilul artistic al lucrărilor de creație (și – în mod implicit – privind metoda de studiere a artelor): *academism* și *avangardism*. Acești termeni caracterizează, de fapt, tendințele artistice ale sec. XX, comportând un caracter de antiteză, exprimat frecvent prin diverse formule: depășit/nou, retrograd/progresiv, conservator/avansat, conformist/original, tradițional/modern dogmatizat/inovativ etc. Vocabularul și întreaga dramaturgie a polemicii dintre academism și avangardă (înainte ca ele să fie adoptate de opinia internațională contemporană în New York și Dusseldorf, după cel de al doilea razboi mondial) a debutat în Franța – precum precizează în una din lucrările sale J. Laurent – dar mai exact la Paris, principala scenă artistică începând cu sec. XIX (10).

Aceste dezbateri marchează comportamentul artistului contemporan, care, dacă se vrea actual, este nevoit să pretindă

eticheta de avangardist. Fenomenul influențează incontestabil și gusturile tinerilor care studiază artele vizuale: este în vogă apetența pentru un autor care practică expresionismul, minimalismul sau alt curent artistic înscris în noțiunea de *avant-garde*. Și invers – nu mai poate fi decât demodat sentimentul de admirație față de un artist fidel stilului reprezentativ-figurativ.

În aceste condiții, procesul de instruire artistică plastică – fie în școli cu profil artistic, fie la facultăți de arte – este scindat de opiniile opuse a două grupări de profesori: admiratori ai avangardismului sau, din contra, ai academismului. Rivalitatea acestora provoacă des colizii și dezacorduri violente pe parcursul vizionărilor și evaluării producției artistice a elevilor/studentilor.

Dorim să credem, că o incursiune istorică în evoluția conceptelor artistice de bază, care au generat aceste polemici, ar face lumină asupra premizelor apariției pozițiilor adverse și ar facilita găsirea căilor de corelare a lor.

Academismul este atestat în dicționarele explicative ca un „curent artistic din sec. XIX, constând din imitarea necondiționată a creațiilor artei antice și ale Renașterii” (2,14); „...imitarea lipsită de originalitate a modelelor estetice oficializate..., din punctul de vedere al impresioniștilor erau academiste tablourile care respectau la modul îngust tradiția, apelând la forme învechite de artă. Academismul numește, prin extensie, orice tendință artistică lipsită de vigoare și expresivitate, conformistă, supusă rutinei, neîndrăznind înnoiri” (12,14). Academismul mai este considerat și un mod „de viziune artistică dominată de conformitatea față de regulile învățământului artistic academic, bazat pe studiul artei clasice” (5,9). Subiectele lucrărilor academice sunt clasice; stilul – reprezentational, înfățișând „obiecte tangibile într-un mod identificabil” (8,21).

Așadar, procesul academic de studiere a artelor este bazat pe *imitarea etaloanelor*. Adepții academismului consideră că tot ceea ce este capodoperă, a fost deja creat și nu mai rămâne decât să fie reprodus. Acest concept se conturează și ia amploare în epoca Renașterii Târzie, când drept *idoli* sunt desemnați Rafael, Michelangelo, Correggio și ucenicii lor. La apariția Academiei de Arte Frumoase principiile de imitare a modelelor antice constituie baza procesului de studiu: Academia

Italiană (prima cu statut oficial-1541), Academia dell'Arte del Disegno (1564, Florența), Academia di San Luca (1577, Roma), Academia Incamminati (1584, Bologna), Academiile din Veneția, Neapol și altele – pretutindeni executându-se desene după forme sculptate din ghips sau după natură, făcându-se copii ale tablourilor de muzeu și creându-se (în aceeași manieră) tablouri cu subiecte biblice sau mitologice. Prin extensie, în perioada domniei lui Ludovic XIV, cu care se identifica *clasicismul* (12,23), înflorește Academia franceză *Beaux Arts*, urmând fidel tradiția. Adăugăm că clasicismul „...din punct de vedere estetic-teoretic, desemnează orice creație artistică, ajunsă în faza ei de consacrare definitivă, având caracter de exemplaritate, vocație de model. În acest sens se opune conceptului de modernitate imediată” (5,112).

Conform surselor consacrate, se poate spune cu certitudine, că fertilitatea Academiilor au fost uneori invers proporționale cu durata existenței lor sau cu soliditudinea lor socială, garantată de puterile publice. Cel mai ilustrativ exemplu este Academia Carracci (1584, Bologne), care nu a existat decât 20 de ani, dar a fost cea mai inventivă și mai prodigioasă în mari talente. În același timp, nu se poate nega nici rolul artistic al Academiilor din Florența și Roma, care aveau statut și organizare legală garantate de gratitudinea Papei, lansând modele de capodopere unice.

Se știe că acest sistem de studiere a Artelor plastice a persistat până în sec. XX. Deși în acest răstimp fenomenele artistice au suportat o considerabilă evoluție în raport cu Renașterea Târzie, metodele și scopurile instruirii academice au rămas neschimbate. Care ar fi motivele unei asemenea „statornicii”? Pentru a o înțelege, trebuie să nu uităm, că Academia constituie un element al sistemului de stat, fiind finanțată și, în același timp, *patronată* prin cerințe față de tematica, stilul și conținutul producției artistice. În lucrarea deja citată J. Laurent (10) remarcă măsura considerabilă în care istoria administrativă și politică a statului influențează istoria artelor și a artiștilor înșiși; solitudinea acestora în fața atotputernicei forțe manipulative a statului, cât și momentele *delicate*, legate de deținerea puterii și influenței sociale, care determină politicile culturale ale organismelor de administrare oficială.

Sistemul sovietic de instruire academică (în care Republica Moldova este inclusă după cel de al doilea război mondial și din care moment, evident, preia toate caracteristicile acestuia), moștenește etaloanele *peredvijnicism*-ului. Aceasta presupune măiestria și virtuozitatea tehnicii academiste, îmbinată cu spiritul *realismului socialist*, devenit un model de ideologie, care trebuia propagat. Astfel, producția artistică plastică oficială este „realistă după formă și socialistă după conținut” – acesta fiind sloganul oricărei manifestări *artistice* din acea epocă, extinsă până în ultimul deceniu al sec. XX.

Plasticienii autohtoni au fost obligați să respecte normele și dogmele unor concepții pseudorealiste. Lucrările din acești ani poartă un caracter descriptiv, având puternice afinități cu tradițiile pictorilor ruși din sec. XIX-lea. Cercetările de specialitate menționează, că „*metastazele* sistemului politic implantat anterior au afectat arta moldovenească... și au marcat o pronunțată perioadă de stagnare” (3, 38). „În anii 1970-1985, politica sistemului administrativ de comandă, orientată spre ideologizarea societății și limitarea drepturilor în creație, a dus la substituirea indicilor calitativi de către cei cantitativi,...orice încercare de înnoire a demersului creativ, de schimbare a „regulilor jocului plastic” erau stricte interzise” (3,38).

Orice perioadă de stagnare are drept consecință o izbucnire de mișcări opuse culturii, politicii, economiei oficiale. Tot așa orice curent artistic modern este succedat de altul, care neagă, sfidează sau chiar tinde să nimicească baza conceptuală și tradiția mișcării artistice precedente (în Republica Moldova această revigorare a fost condiționată de politica gorbaciovistă din anii '80 ai sec. XX, când începe restructurarea socială și cad restricțiile ideologice).

Aceste acțiuni artistice rebele, orientate spre o contradicție cu politica culturală oficială, au fost denumite la fiecare etapă istorică ca *avangardă*. Plasticienii care adoptă acest comportament artistic sunt considerați un „grup aflat în fruntea unor mișcări experimentale sau neconvenționale în artă și în alte domenii” (8,308).

Avangardismul este descris ca „o direcție complexă, manifestată mai ales în primele decenii ale sec. XX și caracterizată prin spiritul de frondă, prin negarea violentă a

formelor de artă consacrate, prin proclamarea ostentativă a noului. ...Manifestele-program sunt adesea mai interesante și mai importante prin efectele lor decât prin operele propriu-zise. Acțiune de șoc, frenetică, anarhică, îndrăzneț-novatoare, avangarda are funcție regeneratoare și deschizătoare de drum" (12, 14).

Azi avangardismul este redenumit prin *modernism* (5, 289), mai având și termenul alternativ *artă contemporană*, care, intrat în top, controlează opinia publică la titlu de marfă/valoare artistică (7, 71).

Studiile publicate la acest subiect ne permit să punem unele semne de egalitate: pe de o parte *academism* = *etalon*, *classic* = *realist*, și pe de alta parte *avangardă* = *transgresiune*, *contemporan* = *non-conformist*, acestea desemnând caracteristicile celor două mari tendințe artistice, cât și limbajul plastic specific fiecăreia dintre ele.

Să revenim la problema predării artelor plastice, – domeniu în care coexistă, precum s-a menționat mai sus, două opinii de forță: academistă (clasică) și avangardistă (modernă). Prin structura lor, metodele pedagogice academice, moștenite din tradiționalul sistem academic, sunt limitate în ceea ce privește libertatea de explorări artistice, pe când avangardismul, specific școlii moderne, folosește cel mai variat limbaj plastic ca pretext pentru autoexprimare. Pentru artistul modern, bunăoară, nu mai există ierarhii între elementele lucrării. Noțiunea de reguli și etape tehnice nu mai contează pentru autor – el inventează spontan instrumente și procedee tehnice din simpla dorință de a inova, de a se îndepărta de tradițiile existente. Un exemplu este Jean Dubuffet, promotorul curentului *Art Brut* (5,39), care renunță totalmente la cultura artistică tradițională, ajungând până la distrugerea propriilor lucrări; el creează spontan, bazându-se pe transgresarea tehnicilor și sfidarea oricăror legități artistice (4,39).

Există opinii care contestează în general necesitatea acumulării inițiale de cunoștințe, care nu se consideră indispensabile creativității: „În ceea ce privește capacitatea de creație, ea este o însușire care nu depinde fundamental de cantitatea de cunoștințe acumulate. Desigur, cu cât un creator va cunoaște mai multe noțiuni, cu atât va avea mai multe șanse de a le utiliza în sens creator. Istoria științei și tehnicii, istoria

invențiilor a arătat că multe invenții au fost create de oamenii simpli, de țărani sau muncitori, care au avut un pronunțat simț al observației și analizei și o deosebită capacitate de a imagina și de a combina realitatea într-o altă formă operațională, fără să aibă prea multe cunoștințe de specialitate. Bunăoară, dacă ne referim la marele Edison, nu este foarte sigur că el ar fi avut o pregătire culturală temeinică, dar ceea ce este cert se referă la faptul, că a avut o mare capacitate inovatoare, de analiză și combinare. În opoziție, se cunosc o mulțime de exemple de intelectuali, cu profunde cunoștințe culturale, care mai sunt caracterizați ca fiind „tobă de carte” și care au creat prea puțin sau chiar deloc” (6,72).

Școala academică contrapune acestor manifestări necesitatea de a mânui tehnicile clasice, de a cunoaște construcția, compoziția, anatomia, regulile clarobscurului etc., pentru că „obișnuința de a desena corect ceea ce vedem dezvoltă respectiv capacitatea de a desena corect ceea ce ne imaginăm” (13,36).

După cum se vede, aceste două curente opuse în artă – *academismul* și *avangardismul* – se angajează în contradicție deplină și confruntare deschisă în cadrul sistemului de instruire artistică plastică. Pe de o parte se dă prioritate tehnicii, pe de altă parte – accentul se pune pe idee.

Astfel, *pedagogia academică* se bazează pe scenarii-model: profesorul, cu discursul și autoritatea sa trebuie urmat. Elementele reprezentate sunt ușor de identificat; în alegerea componentelor tablourilor predomină o ierarhie de valori și imaginile create sunt supuse unei cenzuri estetice. Tehnica de lucru este riguros respectată, materialele sunt cele specifice tehnicii.

Pedagogia modernă este cea a diverselor experimentări, este fondată pe tatonări, este liberă în explorări de tehnologii. Aici pentru profesor autoexprimarea valorează mai mult decât o sumă de cunoștințe acumulate, de aceea el caută mereu forme noi de motivare a expresivității.

Ar putea oare conviețui aceste două concepte în cadrul sistemului instructiv artistic?

Reflecțiuni pe marginea acestei probleme formulează artistul-pedagog francez Pierre Baqué: „Între tehnică ...și creativitate nu există o diferență a naturii lor, ci o diferență în etapele de

aplicare: în cadrul instructiv nu vom vorbi despre o creativitate veritabilă, ci mai degrabă de o însușire de tehnici... Pe când în cadrul unui parcurs artistic profesionist va fi prezent tripticul "Creativitate/Tehnică/Cultură" (1,7). În același context, menționând importanța acumulării de dexterități tehnice la etapa studiilor, profesorul P. Baqué accentuează, că chiar într-un cadru strict academic trebuie să se facă o clară distincție între *a forma* și *a formata* discipoli...

Daniel Lagoutte – pedagog și cercetător în domeniu – meditează asupra pedagogiei artelor, concluzionând că artele plastice „dau forma ideilor, actelor și lucrurilor”, și deoarece asta nu se produce *ex-nihilo*, învățământul artistic include anumite principii, care permit ulterior producerea formelor originale pe baza elementelor deja existente (9, 10). În același timp, autorul menționează, că artele nu se predau doar în scop cognitiv sau pentru achiziționare de tehnici, – actul artistic este improgramabil, imprevizibil.

O altă idee similară în raport cu revendicările de *independență* în artă conduce la interogări de felul: „Să fie oare artistul dotat cu un fel de „geniu” interior, care necesită ca el să se exprime în afara oricăror reguli? Dacă asta e așa, atunci este absolut inutil să se mai însușească artele... Libertatea în artă nu înseamnă o situație utopistă în afara tuturor regulilor, și nici negarea oricăror forme de instruire artistică în numele unei activități „spontane”... Nu se poate crea în haos... Artă funcționează în cadrul unor legități, care sunt individualizate prin stilul creatorului, dar comprehensibile pentru toți” (11,5). Același Marc Le Bot susține, că chiar și cei mai *originali* sau extravaganti artiști, care cu greu pot fi înscriși într-o structură plastică generală (exemplu: Jackson Pollock), își formulează la modul singular anumite reguli, pe care le urmează relativ constant, anume asta caracterizându-le stilul (*lipsa de reguli* fiind regula principală).

În concluzie, am putea spune că învățământul artistic este constituit din câteva etape, care sunt absolut indispensabile procesului de formare profesionistă a unui artist:

- studierea tehnicilor artistice plastice și a regulilor clasice, academiste,

- conștientizarea faptului că prima etapă este doar un *alfabet*, ce va fi utilizat în actul de autoexprimare,
- găsirea propriului stil artistic și a ariei conceptuale de explorări, care vor constitui terenul fertil, necesar pentru creativitate.

O racordare a celor spuse la realitățile din Republica Moldova ar însemna, că metodele clasice de studiere a artelor conform școlii academiste sovietice (după ce ar fi eliberate de coloritul ideologic, pe care l-au purtat întotdeauna) convin etapei întâia, la care se dezvoltă dexteritățile de observare și reproducere fidelă a naturii sau a modelului. Studiul formei și a anatomiei, construirea, compoziția, legitățile perspectivei etc. – toate acestea sunt acumulate până la nivelul automatizării mâinii și a ochiului. Pentru un asemenea studiu există suficiente surse bibliografice din perioada sovietică (manuale de desen, pictură în acuarelă sau ulei; fișe didactice și planșe metodice), care ar putea servi drept material informativ la această etapă.

Important este ca după faza de însușire a acestui *alfabet* de limbaj plastic, artistul să progreseze în sensul valorizării cunoștințelor academice, rentabilizându-le în contextul cultural artistic actual. Aceasta înseamnă:

- direcțiile de aplicare a tehnicilor însușite să fie multiplicare în diferite domenii ale artelor plastice (în sistemul instituțiilor de învățământ artistic sovietic avem exemplul Institutului de Arte din Estonia, Tallinn, unde studierea tehnicilor artistice a fost cu adevărat pusă în serviciul creării lucrărilor artistice din diferite genuri ale artelor),
- abilitățile tehnice să fie subordonate actului artistic conceptualizat (spre exemplu, un șevalet cu un desen academic al figurii umane, prezentat într-o instalație expusă la o bienală din Veneția nu mai este doar un simplu desen instructiv. Aici competențele tehnice ale autorului amplifică puterea de expresie și valoarea artistică a instalației, care este de fapt un obiect de artă contemporană).

Din exemplele expuse mai sus este vădit faptul, că dexteritățile tehnice oferite de școala academică pot fi ajustate la fenomenele, concepțiile și curente ale artei moderne, prezente în saloanele de expoziții și în viața culturală a societății din actualul mileniu. Pentru a nu risca să rămână depășite, strategiile

Instituțiilor de învățământ artistic trebuie să aibă o structură flexibilă și să fie sensibile la fenomenele culturale contemporane.

BIBLIOGRAFIE

Baqué, P., *Création, technique, culture et formation artistique des jeunes*/Conférence Internationale „L'éducation artistique – objectifs, principes, niveaux”, Institutul de Relații Internaționale Perspectiva, Chișinău, 1999

Breban, V., *Dicționar General al Limbii Române*, București, 1987

Brigalda-Barbas, E., *Evoluția picturii de gen din Republica Moldova*, Știința, Chișinău, 2002

Brunel, N., *Le génie de l'Art Brut*/Arts Plastiques, Paris, decembre 2001

Dicționar de artă, București, Meridiane, 1995

Dulgheru V.; Cantemir, L.; Carcea, M., *Manual de creativitate*, Tehnica-Info, Chișinău, 2000

Fumaroli, M., *Académie, académisme et modernité/Patrimoine et arts contemporains*, Mollat, Bordeaux, 1995

Jones, F., *Introduction to Art*, Harper Collins Publishers, 1992

Lagoutte, D., *Enseigner les arts plastiques*, Hachette, Paris, 1994

Laurent, J., *Arts et pouvoir en France, de 1793 a 1981, histoire d'une démission artistique*, Clermont-Ferrand, 1981

Le Bot, M., *Préface/Enseigner les arts plastiques*, de Daniel Lagoutte, Hachette, Paris, 1994

Petras, I., *Curentele literare. Mic dicționar-antologie*, Ed. Demiurg, București, 1992

Авсиян, О. А., *Натюра и рисование по представлению. Изобразительное искусство*, Москва, 1985

MAIA MOREL este conferențiar la Universitatea Relații Internaționale „Perspectiva” din Chișinău, doctor în Arte și Științele despre Arte, Universitatea Paris-1, Panthéon-Sorbonne (2006), precum și doctor în Pedagogie, Academia de Științe Pedagogice, Institutul de Educație Artistică, Moscova (1992). A publicat lucrări științifice, articole, teze conferințe, elaborări didactice, în limbile română, franceză, rusă (65 de titluri).

Lector univ. drd. Cristian Ungureanu

ORIGINILE COMPOZIȚIEI GEOMETRICE ALE PICTURII EUROPENE

Abstract

The practice of direct analysis of many icons and Western compositions, laden conceptual theological or mythological, has structured the view that the use of geometry in painting, sculpture and architecture was a science and an art in its own right, as effective and necessary as the preparation of the canvases or of the sophisticated chemical mixtures and Flemish varnish.

Floarea vieții și arborele sefirotic – prototipuri ale canoanelor de reprezentare în artele vizuale

Analiza unui număr considerabil de opere de artă a scos în evidență faptul că structuri geometrice aplicate în artele vizuale pot fi regăsite în cele mai îndepărtate civilizații ale umanității. Geometria picturii este asemănătoare, în principiu, sau uneori chiar identică cu aceea folosită de arhitecți sau sculptori și nu întâmplător mulți dintre marii maeștri ai picturii europene au practicat, cu egală pricepere, toate artele vizuale.¹

Principalul element de la care am pornit investigația asupra mecanismelor motoarelor vizuale folosite în conceperea și realizarea operelor de artă a fost procedeul coborârii unui cerc cu o distanță egală cu raza sa: „Cele două triunghiuri echilaterale opuse (cu aceeași bază) se înscriu în două

¹ Piero della Francesca era considerat geometru de către contemporani, iar pictura era un meșteșug secundar în CV-ul marelui maestru italian din perioada Renașterii

circumferințe egale una față de cealaltă, astfel încât una trece prin centrul celeilalte; coarda care unește respectivele puncte de intersecție este baza comună a celor două triunghiuri și cele două arce întinse de această coardă (și care delimitează partea comună a celor două cercuri) formează figura numită *migdala* (*mandorla*) sau *vesica piscis* (fig.1), figură bine cunoscută din simbolismul arhitectonic și sigilografic al Evului Mediu.”²

Floarea vieții

Am inițiat argumentația studiului nostru cu o privire analitică asupra unuia dintre cele mai vechi și mai cunoscute elemente de geometrie sacră, un simbol prezent în aproape toate marile culturi ale lumii, care a fost numit – mai mult sau mai puțin metaforic, însă foarte sugestiv – *floarea vieții* (fig.2). Acest simbol reprezintă o figură geometrică alcătuită din 55 de cercuri – 19 cercuri complete și 36 de arcuri de cerc parțiale³ – care se intersectează în așa fel, încât creează o imagine ce amintește de corola unei flori, cu petalele distribuite pe cercul care înscrie armătura unui hexagon (care, la rândul lui, este înscris într-un cerc puțin mai mare). Astfel, centrul fiecărui cerc este străbătut de circumferința altor șase cercuri (cu același diametru), ordonate simetric în jurul lui.

Conform teoriilor unor specialiști în simbolismul geometriei sacre, etapele de construcție a nucleului schemei

² R. Guénon, *La grande Triade*, Ed. Adelphi, Milano, 1996, p.27

³ $19 + 36 = 55$ și nu se poate să nu amintim că această cifră reprezintă, de asemenea, suma primelor zece numere din care derivă toate celelalte; această interpretare are un circuit închis, în sensul că cifra 55, la rândul ei, este compusă din alte două numere care, adunate, fac 10 – cele zece idei-număr ale lui Platon (învățătură pe care a transmis-o pe cale orală discipolilor săi, care are la bază ideea că numerele și ideile se situează pe același plan: din *Eidos*, simpla idee, a rezultat *Arithmos Eidetikos* (ideea-număr), cele zece idei creatoare sau *sefiroturi* din Qabbalah, doctrina celor zece principii de idei sau a celor zece categorii ale lui Aristotel, concretul și nonmanifestatul, ieșirea din vid a Principiului etc.

geometrice, *sâmburele vieții* (sau *sămânța vieții*), corespund celor șase zile ale Genezei din tradiția iudeo-creștină (fig.3). Aceste etape cuprind – printre altele – simboluri precum *vesica piscis* sau cele trei inele înlănțuite, cunoscute ca nodul topologic *borromean* (*tripodul vieții*), care face trimitere la *Sfânta Treime* creștină și la toate tipurile de triade sacre din alte tradiții.

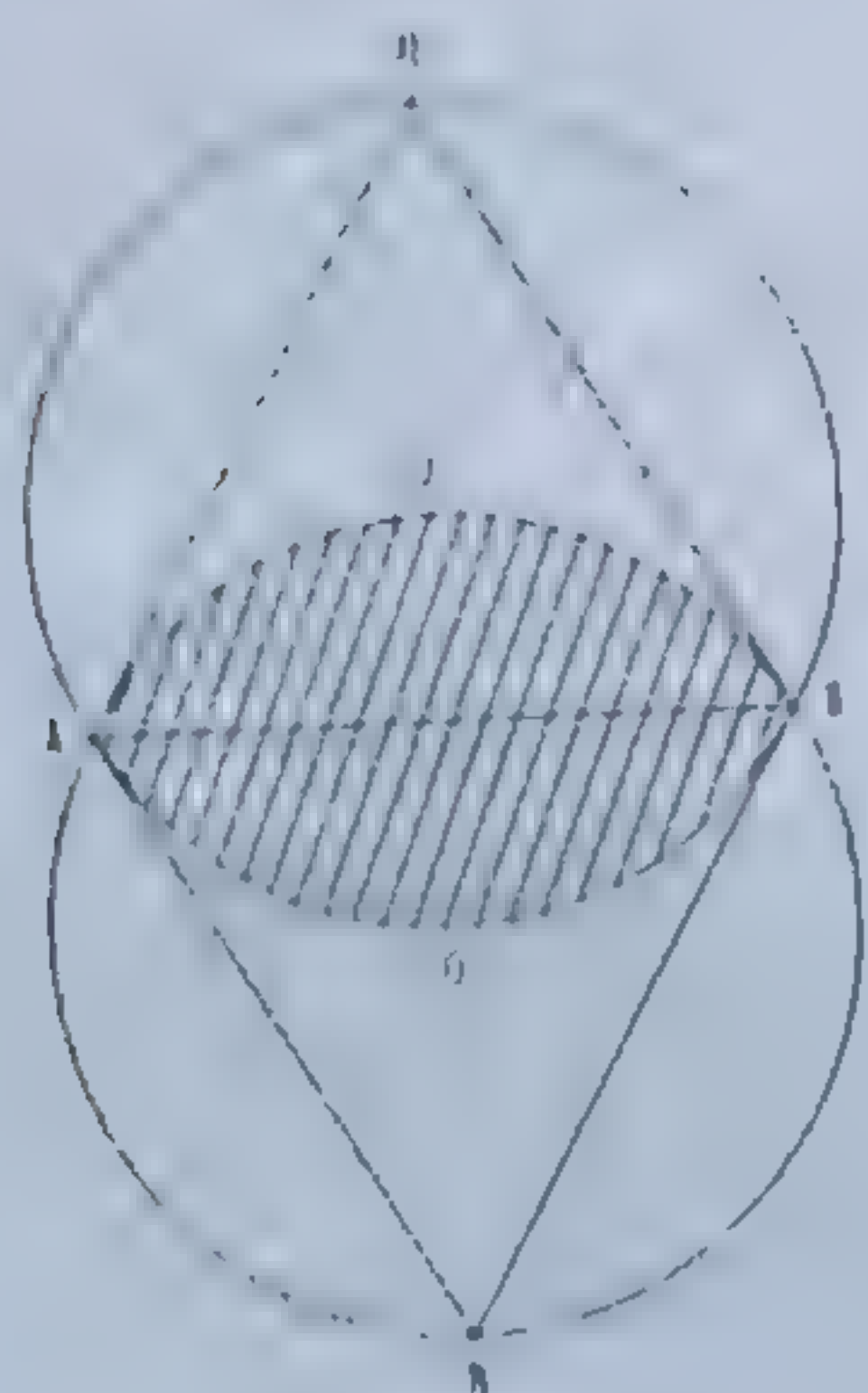


Fig.1 Mandorla sau vesica piscis

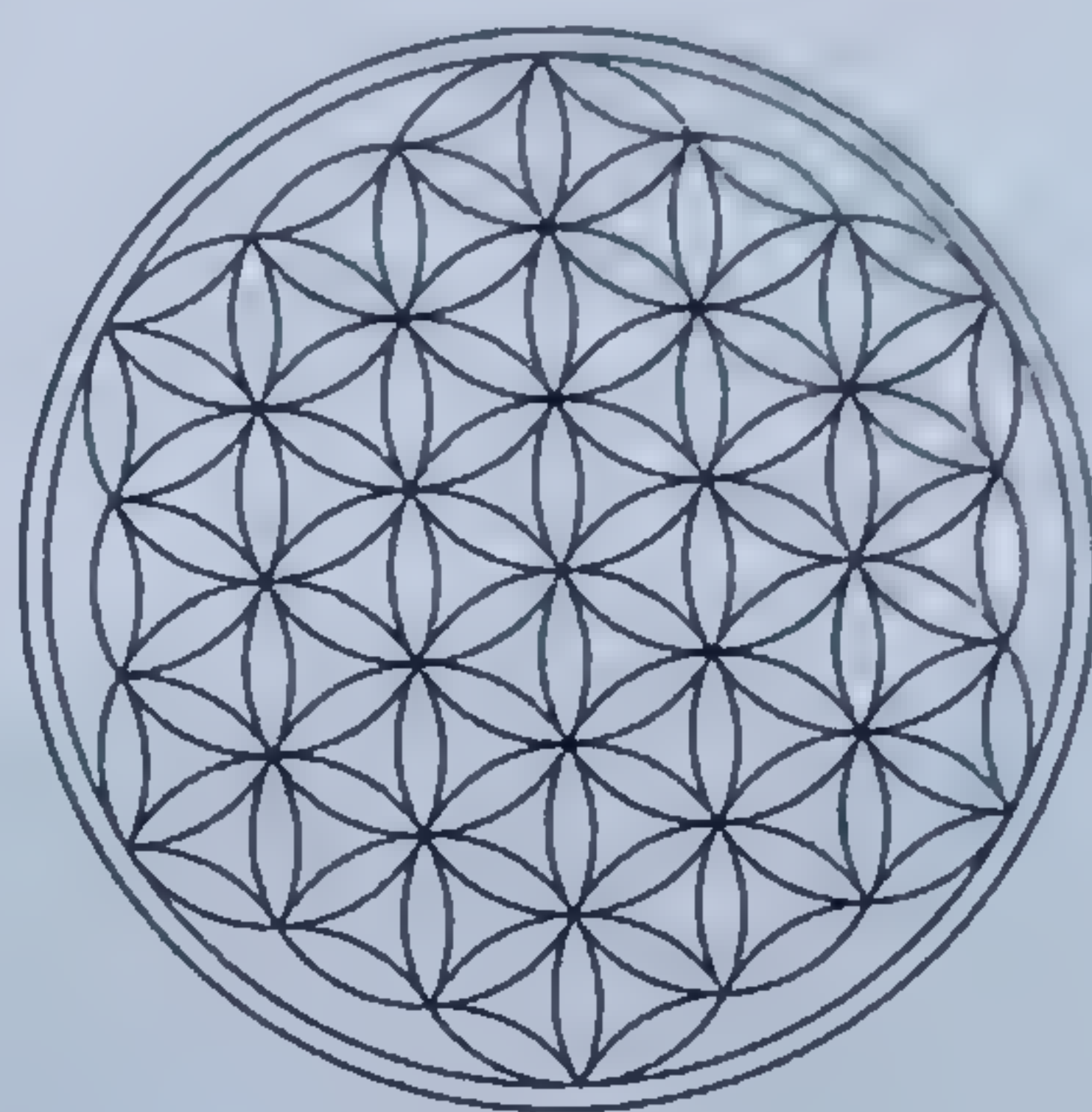


Fig.2 Floarea vieții

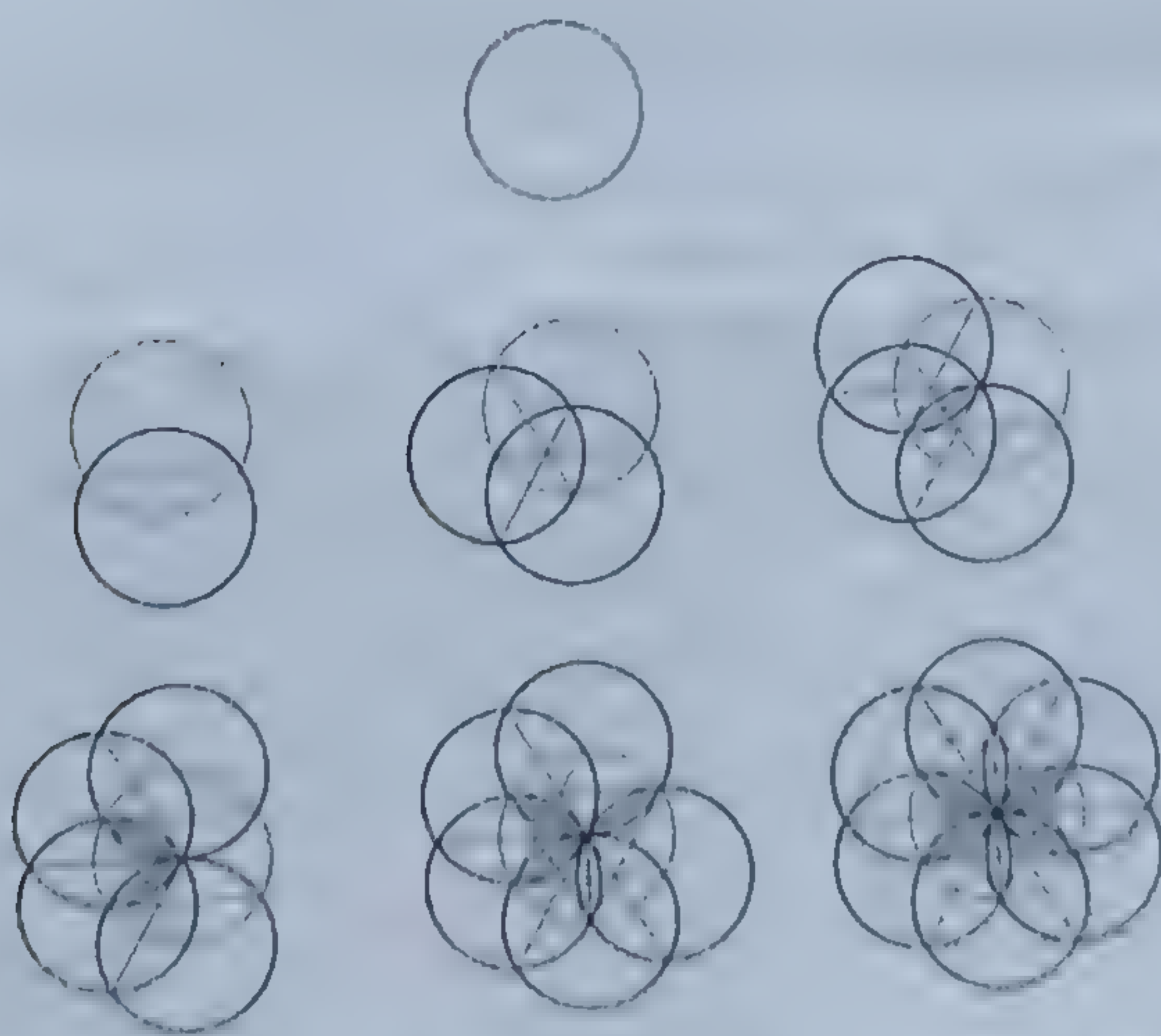
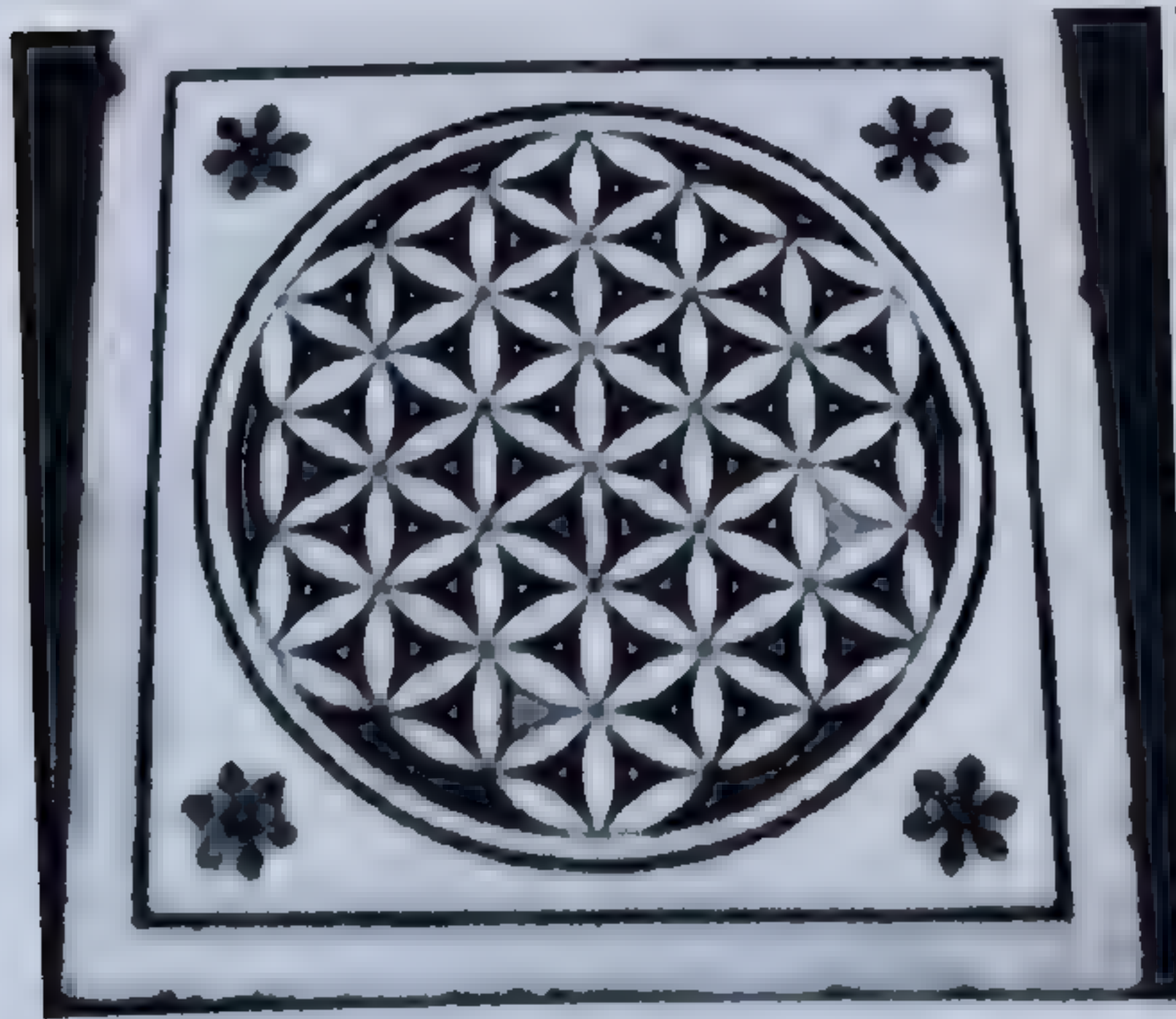


Fig.3 Cele șapte etape constructive ale configurației centrale a florii vieții, structură numită *sămânța vieții* și asociată simbolic celor șapte zile ale creației lumii din tradiția ebraică

Cel mai adesea prezentă în temple sau biserici, *floarea vieții* a fost păstrată formal nealterată și în artele tradiționale populare de pretutindeni, chiar dacă poate că încărcătura ei simbolică originală s-a pierdut sau s-a modificat odată cu trecerea mileniilor. Este unanim considerată ca fiind principalul *model ordonator* al Universului, baza arhitecturală a tuturor formelor naturale și cosmice. În acest sens, *floarea vieții* conține sau dezvoltă formal numeroase alte simboluri importante – *sămânța vieții*, *fructul vieții*, *oul vieții*, *arborele sefirotic* (care mai este cunoscut și ca *Arborele Vieții*), precum și alte semne sau simboluri secundare (*roata*, *crucea*, *cheia*, *coșul*, *inelul*, *nodul nesfârșit*, *spirală sacră*, *Uroboros* – *șarpele cosmic*, *prinzătorul de vise* (*dreamcatcher*), *pântecul*, *grotă*, *fereastra*, *pragul*, *poarta*, *discul solar* etc.), care au servit ca suport doctrinar de fixare a unor realități de ordin metafizic și ca izvor de inspirație pentru artiștii vizuali din toate timpurile.

Este evident faptul că acest simbol a avut o putere de acțiune excepțională, dat fiind că este prezent în biserici, temple, moschee sau palate, ca motiv decorativ în sculptură, pictură, artă textilă etc. (în Egipt, Israel, China, Japonia, India, Turcia, Spania, Austria, Danemarca, Spania, Bulgaria, România, Scoția, Italia, în diferite țări africane sau latino-americe etc.) și putem afirma că este una dintre cele mai frumoase, bogate și complexe structuri geometrice și simbolice. Proliferarea sa în nenumărate culturi, despărțite de enorme distanțe spațio-temporale, se adaugă șirului indefinit de enigme ale istoriei.



Amistar, India



Hampi, India



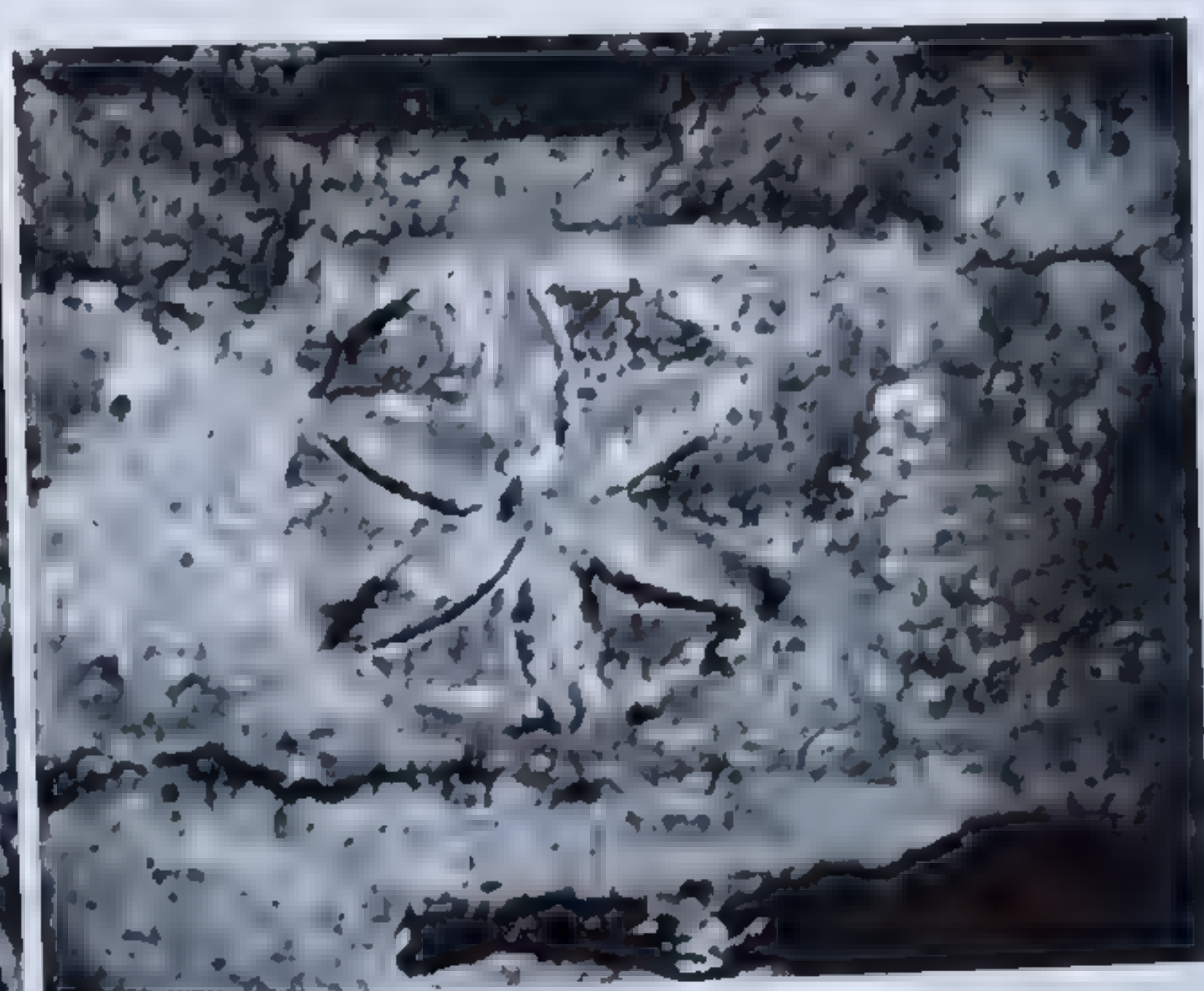
Brædstrup, Danemarca



Brædstrup, Danemarca



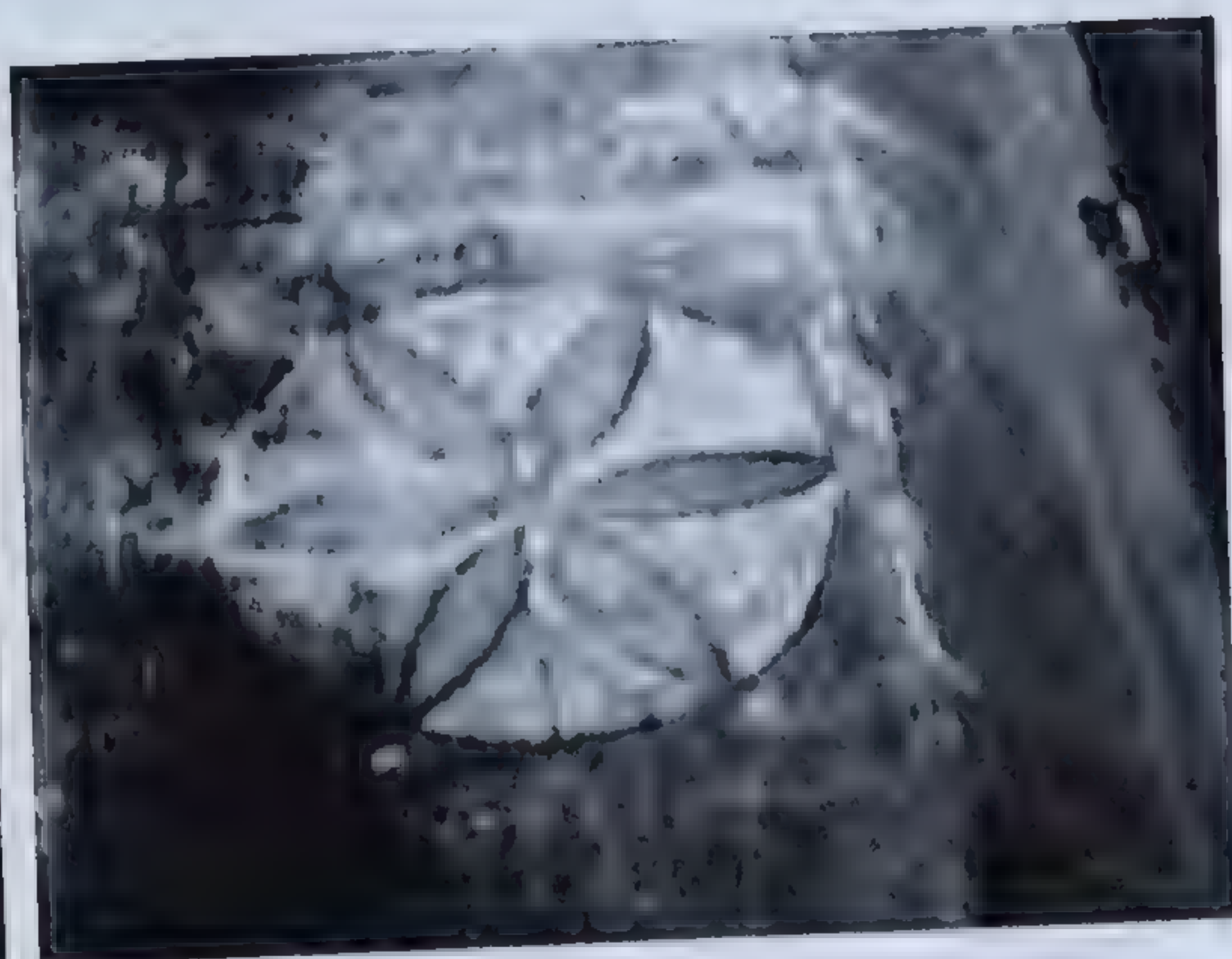
Kabile, Bulgaria



Preslav, Bulgaria



Beijing, China



Marrakesh, Maroc



Scoția



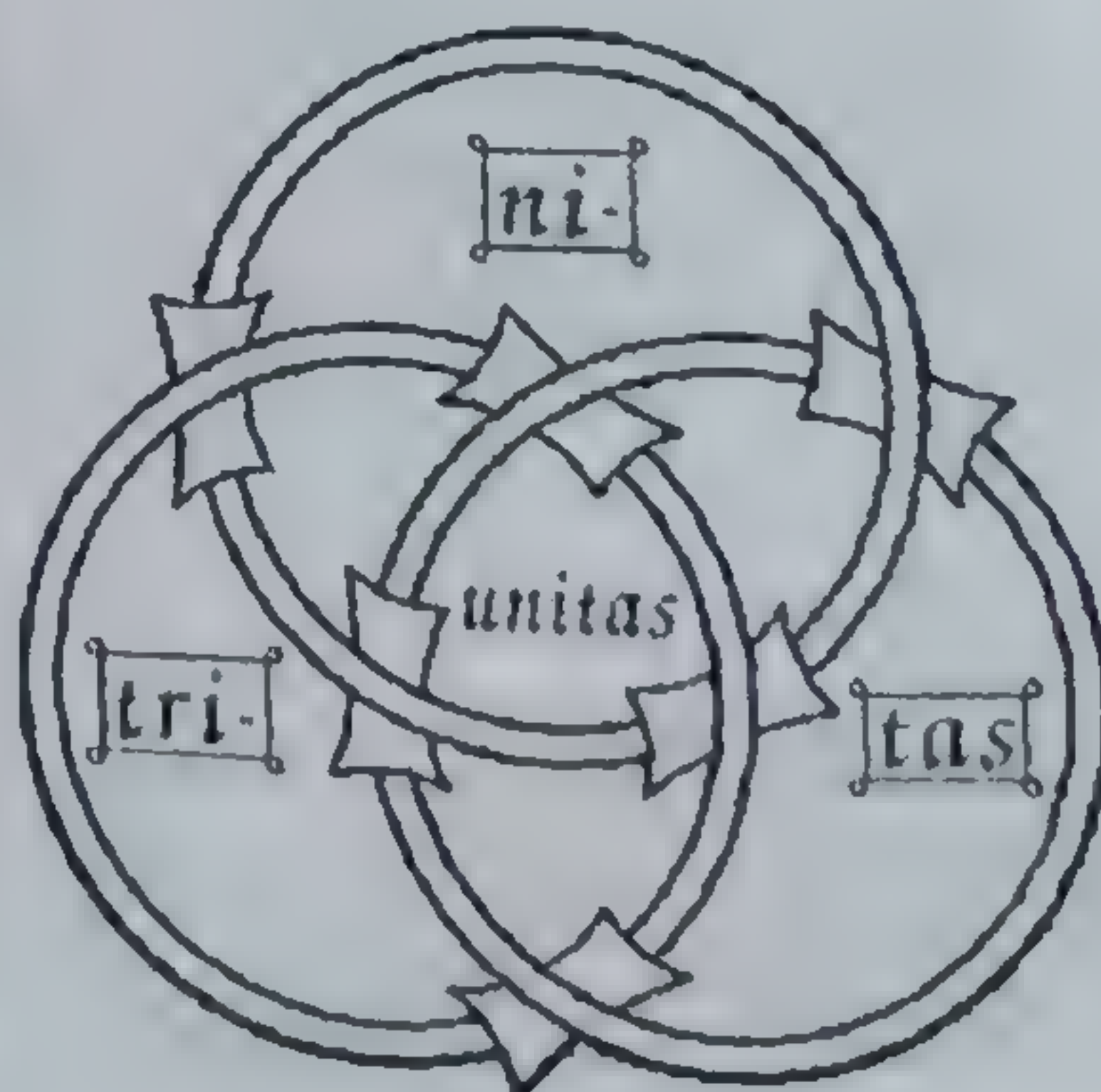
Ephesus, Turcia



Motive derivate din *floarea vieții* în țesături populare românești și în sculpturile în lemn din Maramureș



Erbanno, Italia (foto Luca Giarelli)



Tripodul vieții, ca reprezentare simbolică a Sfintei Treimi

Leonardo da Vinci a studiat, de asemenea, forma și proprietățile matematice ale *florii vieții* (fig.4). Se pot observa în desenele sale numeroase componente derivate din aceasta, precum *sămânța vieții* ori relația ei cu solidele platonice.

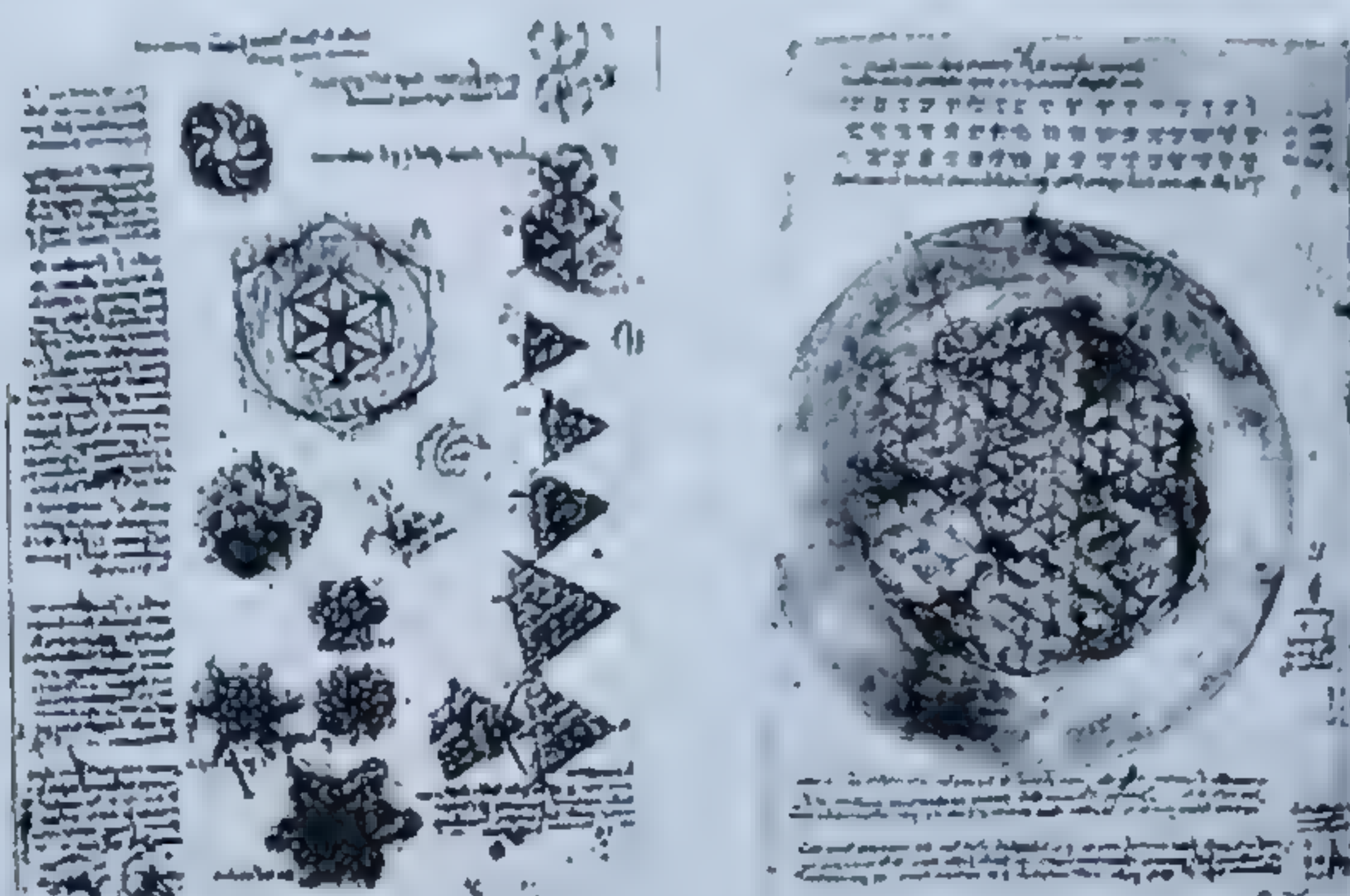


Fig.4 Leonardo da Vinci – pagini de manuscris în care este analizată structura *florii vieții*

Să urmărim câteva dintre proprietățile structurii geometrice numite *floarea vieții* și posibilitățile de relaționare, descompunere sau de expansiune tridimensională a elementelor componente. Remarcabil este faptul că unele dintre cele mai noi și solide teorii ale fizicii și matematicii contemporane, teorii privind apariția și existența *vieții* și a universului în care trăim, au ca model de bază aceeași realitate matematică și simbolică a *florii vieții*.

Simbolul care reprezintă *oul vieții* este alcătuit din șapte cercuri preluate din design-ul *florii vieții* (fig.5). Acest simbol stă și la baza altor figuri geometrice, precum *cubul*, *tetraedrul* (unul din cele cinci solide platonice) sau *steaua-tetraedru*.

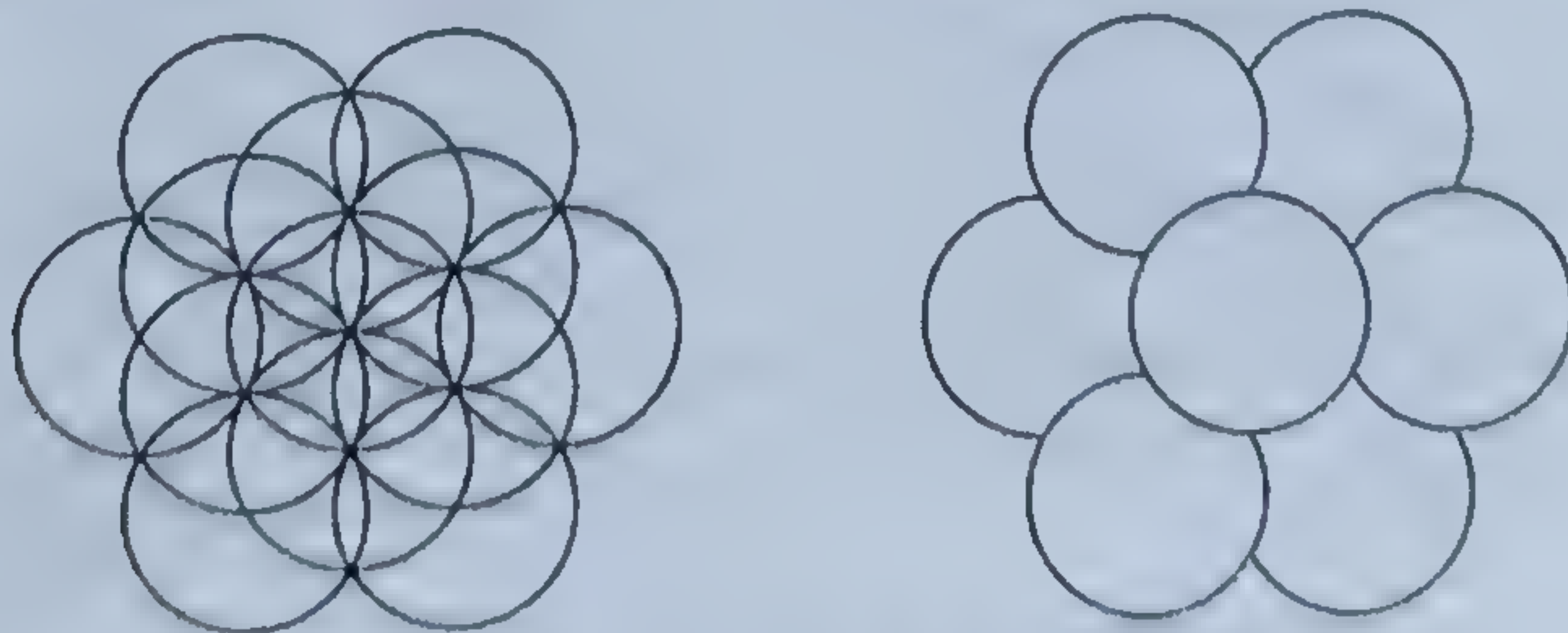


Fig. 5 *Floarea vieții* generează *oul vieții*

Fructul vieții este compus din 13 cercuri, preluate – la fel ca și în cazul oului – din design-ul florii vieții (fig.6). Acesta conține baza geometrică pentru Cubul lui Metatron, configurație simbolică importantă a misticismului iudaic, care conține și solidele platonice.

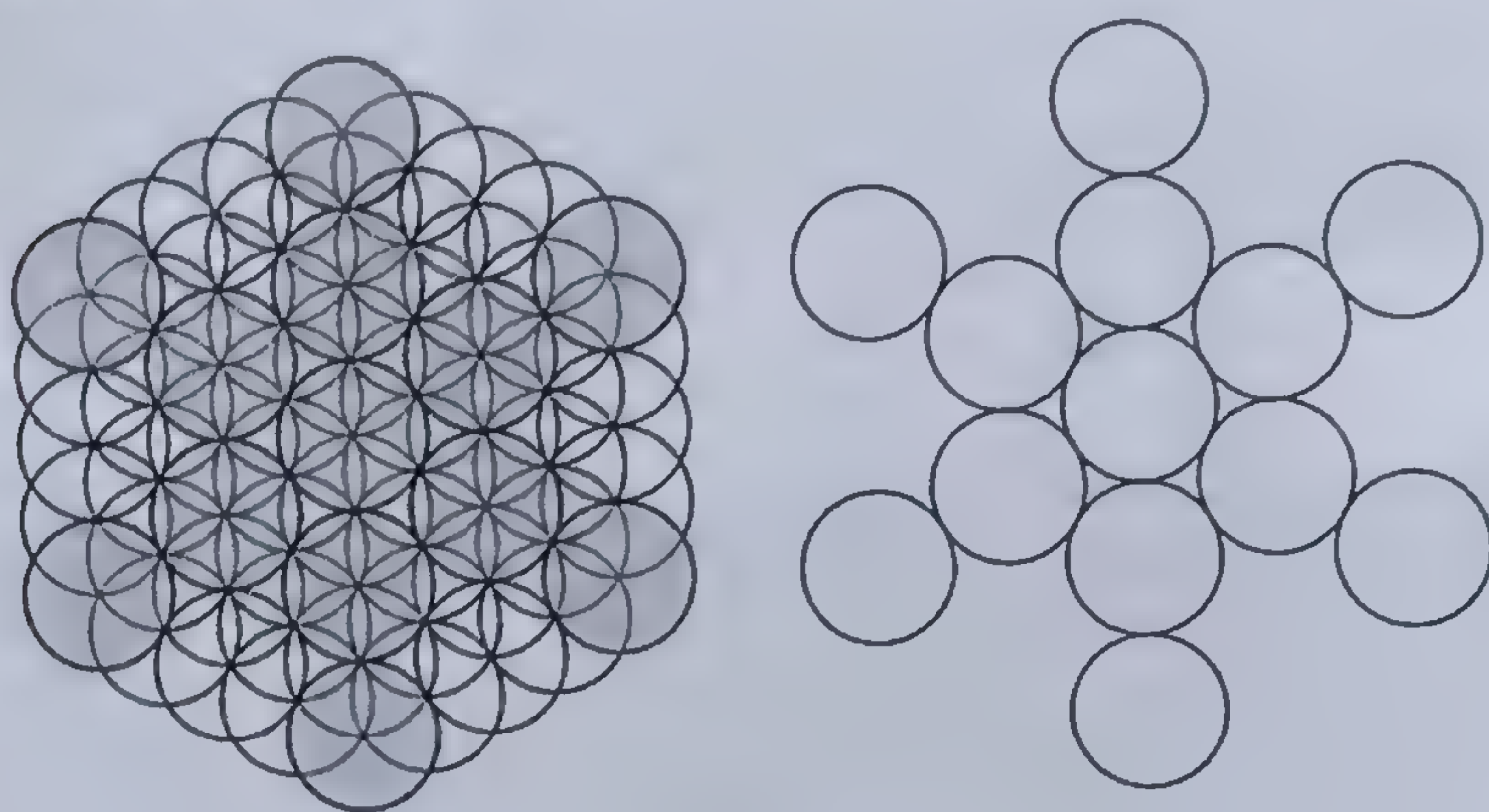


Fig.6 Floarea vieții generează fructul vieții

Dacă fiecare centru corespunzător celor 13 cercuri ale fructului vieții este considerat un nod, iar fiecare nod este conectat cu toate celelalte noduri cu o singură linie, se obțin 78 de astfel de linii, care formează un fel de cub (fig.7).

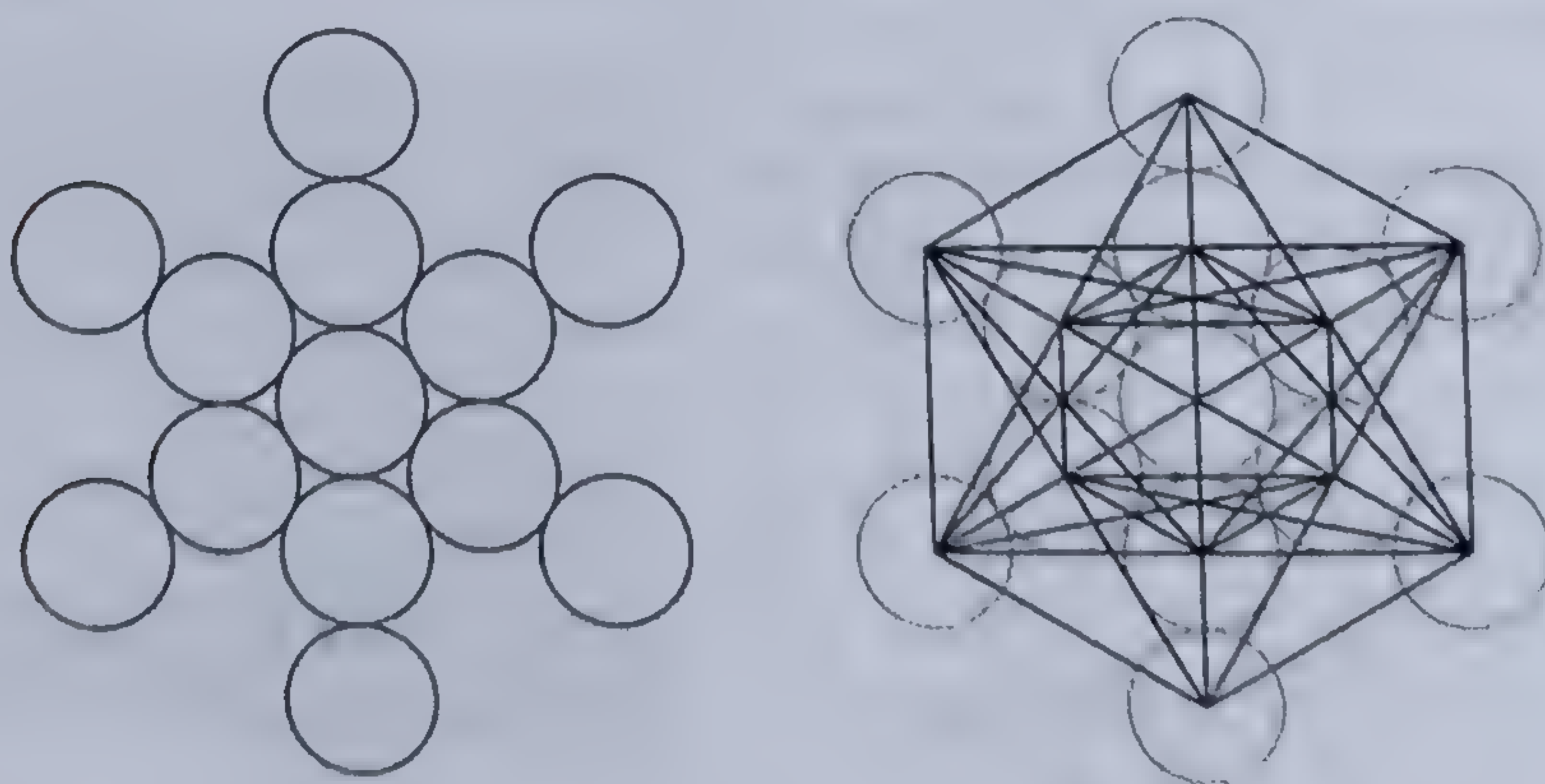
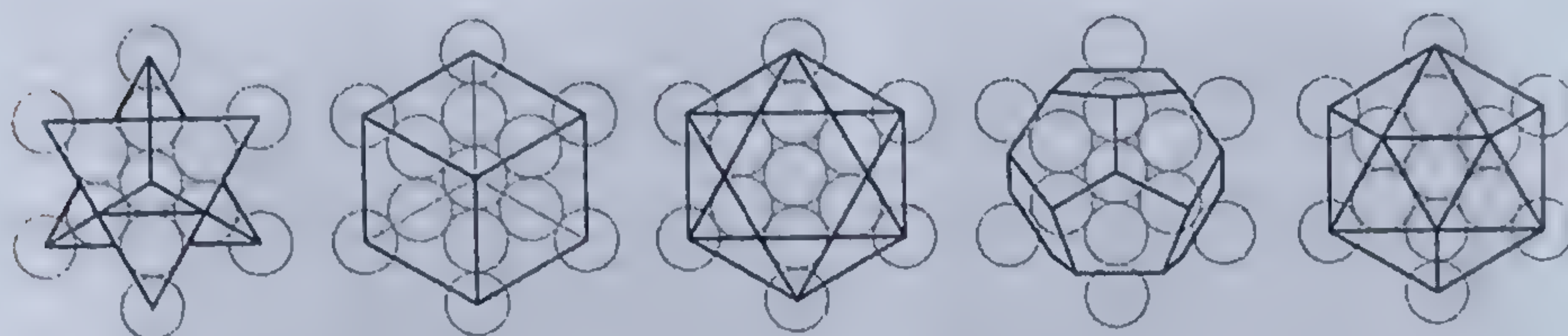


Fig.7 Floarea vieții generează fructul vieții

În *Cubul lui Metatron* se pot identifica reprezentările bidimensionale ale celor cinci solide platonice (tetraedru, hexaedru, octaedru, dodecaedru și icosaedru – fig.8). Aceste cinci forme au constituit subiectul a numeroase dezbatere, în cursul istoriei fiind considerate, la rândul lor, ca modele spațiale fundamentale, adevărate coduri geometrice ale Creației. Platon le descrie în *Timaeus*, însă aceste tipare spațiale au fost cunoscute cu mult înaintea lui. O demonstrează descoperiri arheologice precum cele expuse la Muzeul din Cairo (Egipt), unde se găsesc modelele vechi de peste 3.000 de ani ale acelorași corpuri solide despre care vorbește Platon.



Tetraedru Hexaedru (cub) Octaedru Dodecaedru Icosaedru
Fig.8 Cele cinci solide platonice

O altă structură geometrică derivată din aceeași rădăcină este diagrama *Noului Ierusalim*⁴ (fig.9), care pune în evidență proporțiile (bazate pe procedeul *cvadraturii cercului*) dintre diferite categorii de cercuri componente ale *florii vieții*.

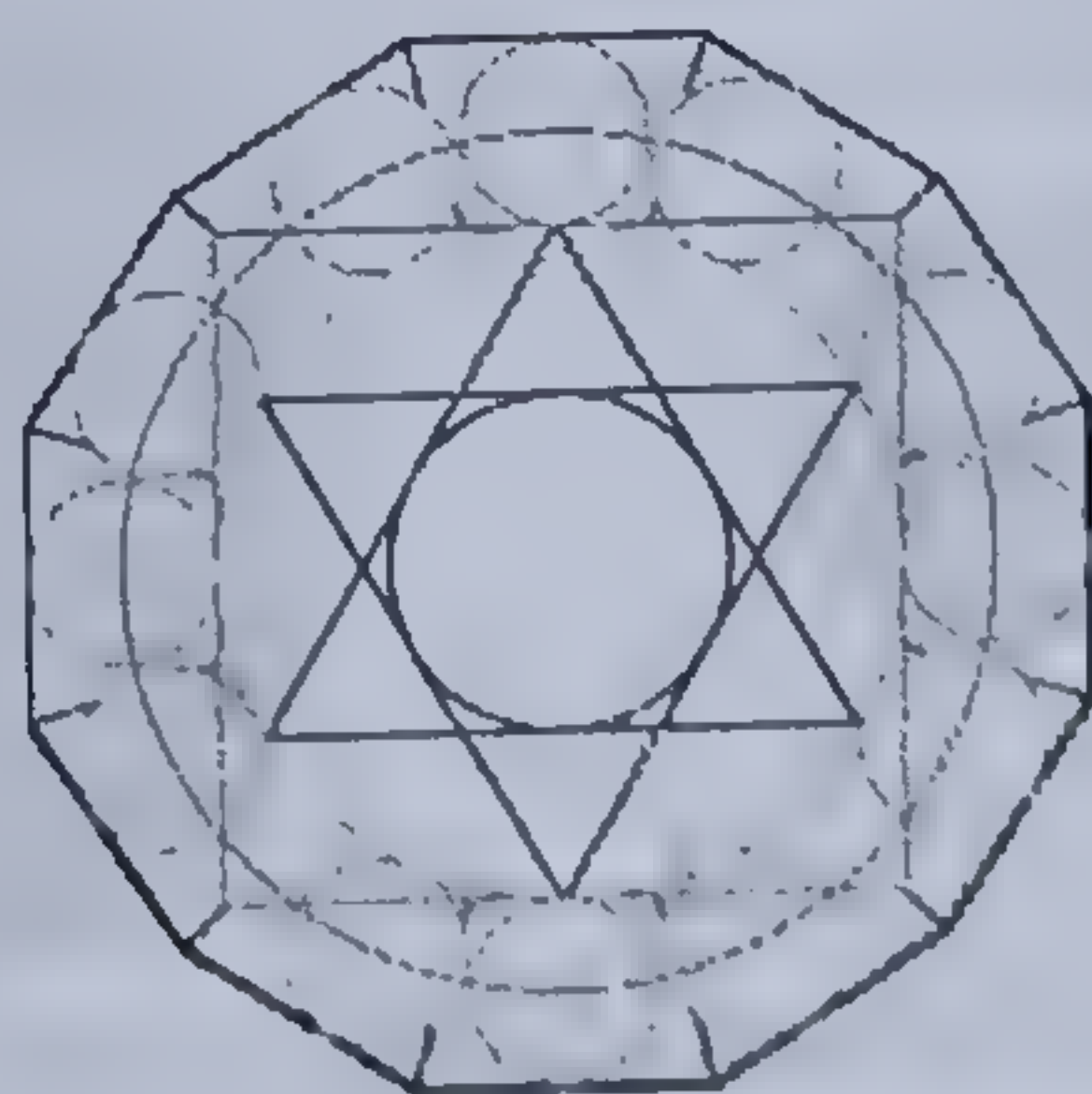


Fig.9 John Michell, *Diagrama Noului Ierusalim*

⁴ Vezi J. Michell, *City of Revelation: On the Proportions and Symbolic Numbers of the Cosmic Temple*, Ed. Garnstone Press, London, 1972

Interesul față de armonia și știința înglobată în *floarea vieții* este identificabil mereu în istorie. Recent, Walter Russell, savant american remarcabil⁵ al secolului XX, a dezvoltat multiple planuri de cercetare a problemelor științifice, religioase sau artistice, cu egală forță și inspirație. Printre acestea, el a generat, în anii de după prima mare revoluție tehnologică postbelică, câteva teorii derivate din geometria dinamică a *florii vieții*. Aceste materiale fac obiectul de studiu al astrofizicienilor contemporani, în elaborarea teoriilor despre *toroid* și *vortexul sferic universal*, parte din arsenalul științei zilelor noastre (fig.10,11).

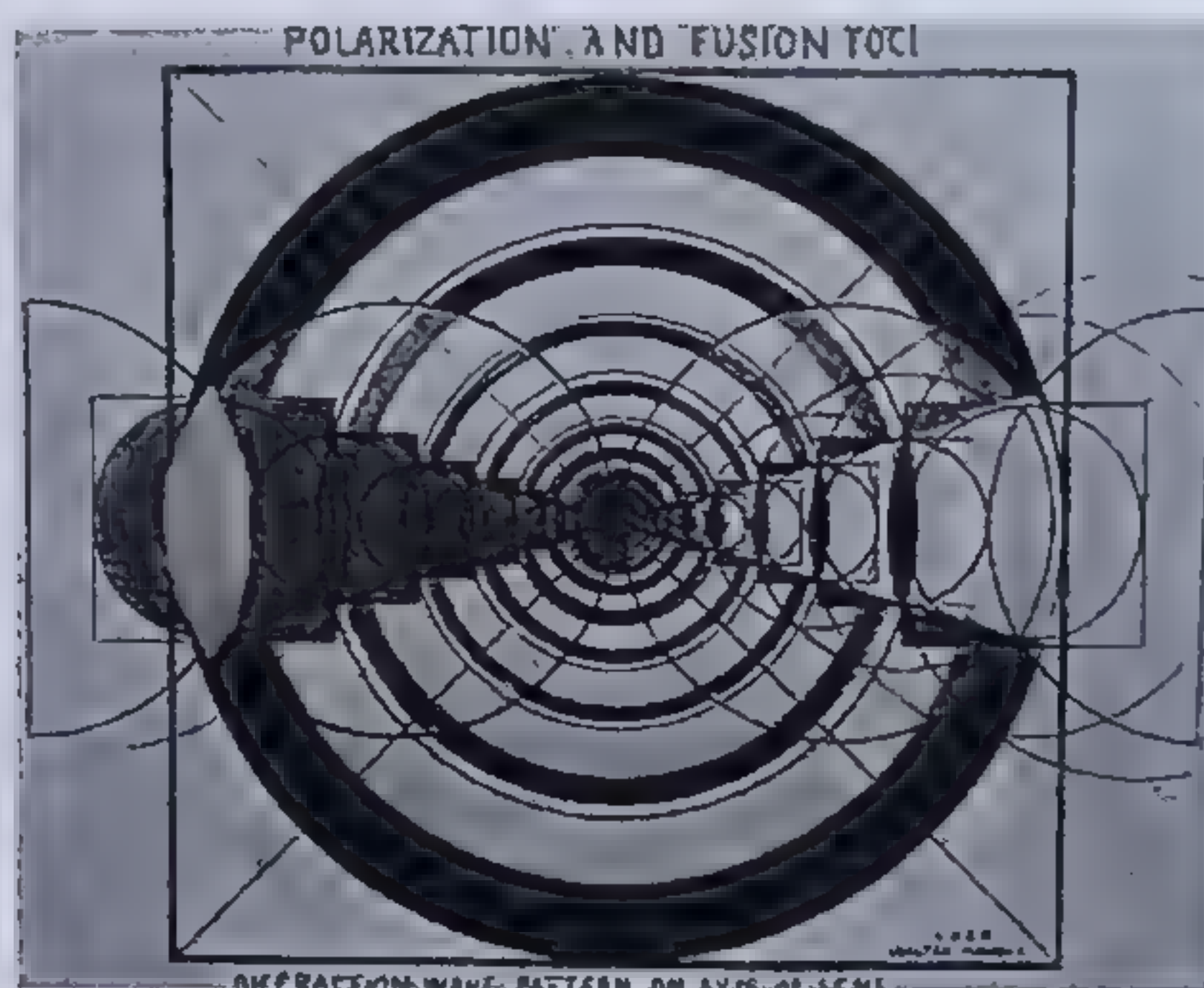


Fig.10 Walter Russell, *Principiul natural al Treimii* (stânga) și *Compresia și expansiunea unor sfere concentrice* (dreapta)

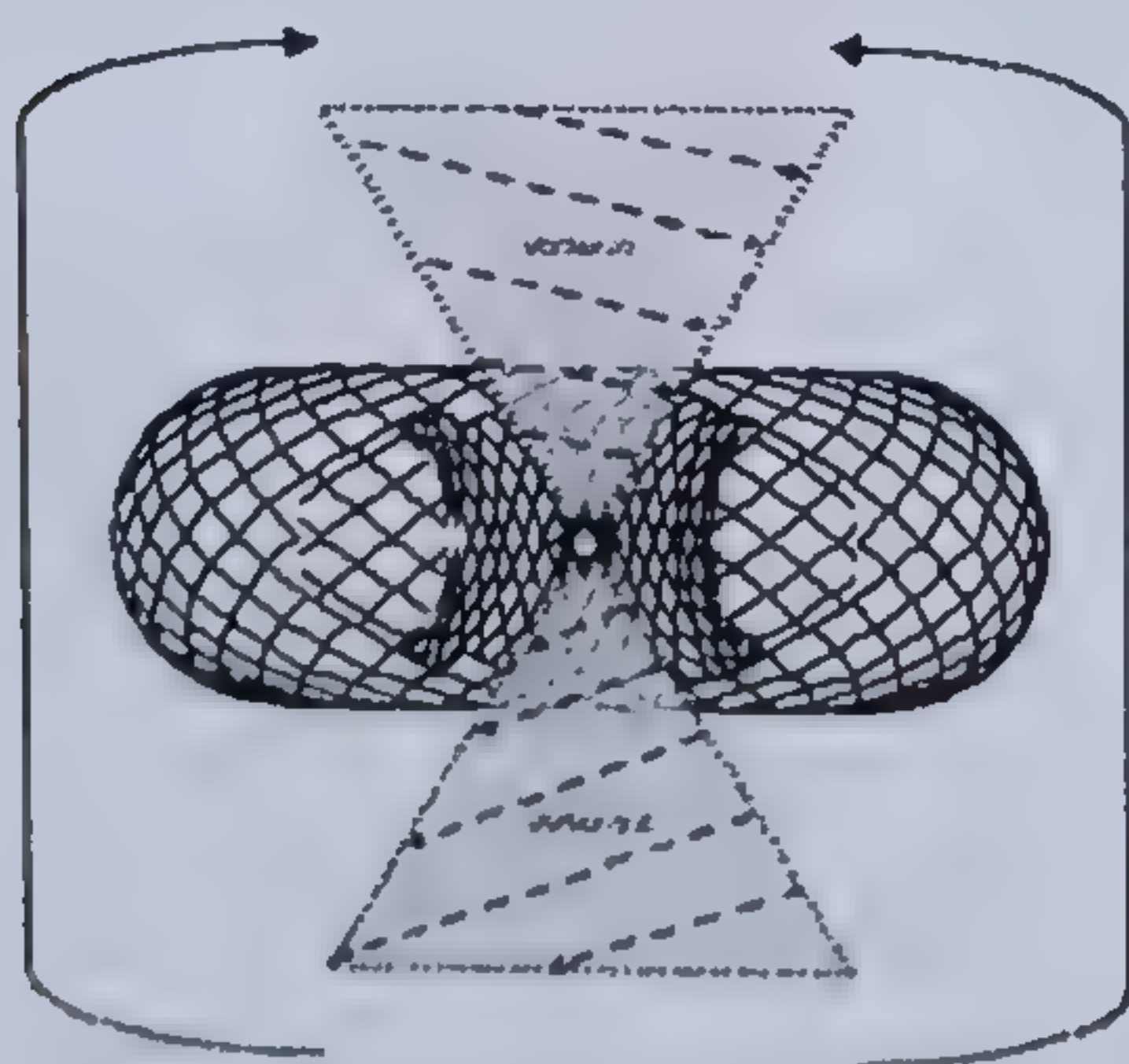


Fig.11 Modele matematice ale configurației și dinamicii universului: *toroidul* și *vortexul*

⁵ G. Clark, *The Man Who Tapped the Secrets of the Universe*, Filiquarian Publishing LLC, 2008, p.13

Dar aspectul cel mai remarcabil, în ceea ce privește problematica studiului de față, este faptul că *arborele sefirotic*, elementul-cheie al doctrinei iudaice, derivă din configurația *florii vieții*, cu care se află într-o puternică relație de determinare formală și simbolică (fig.12).

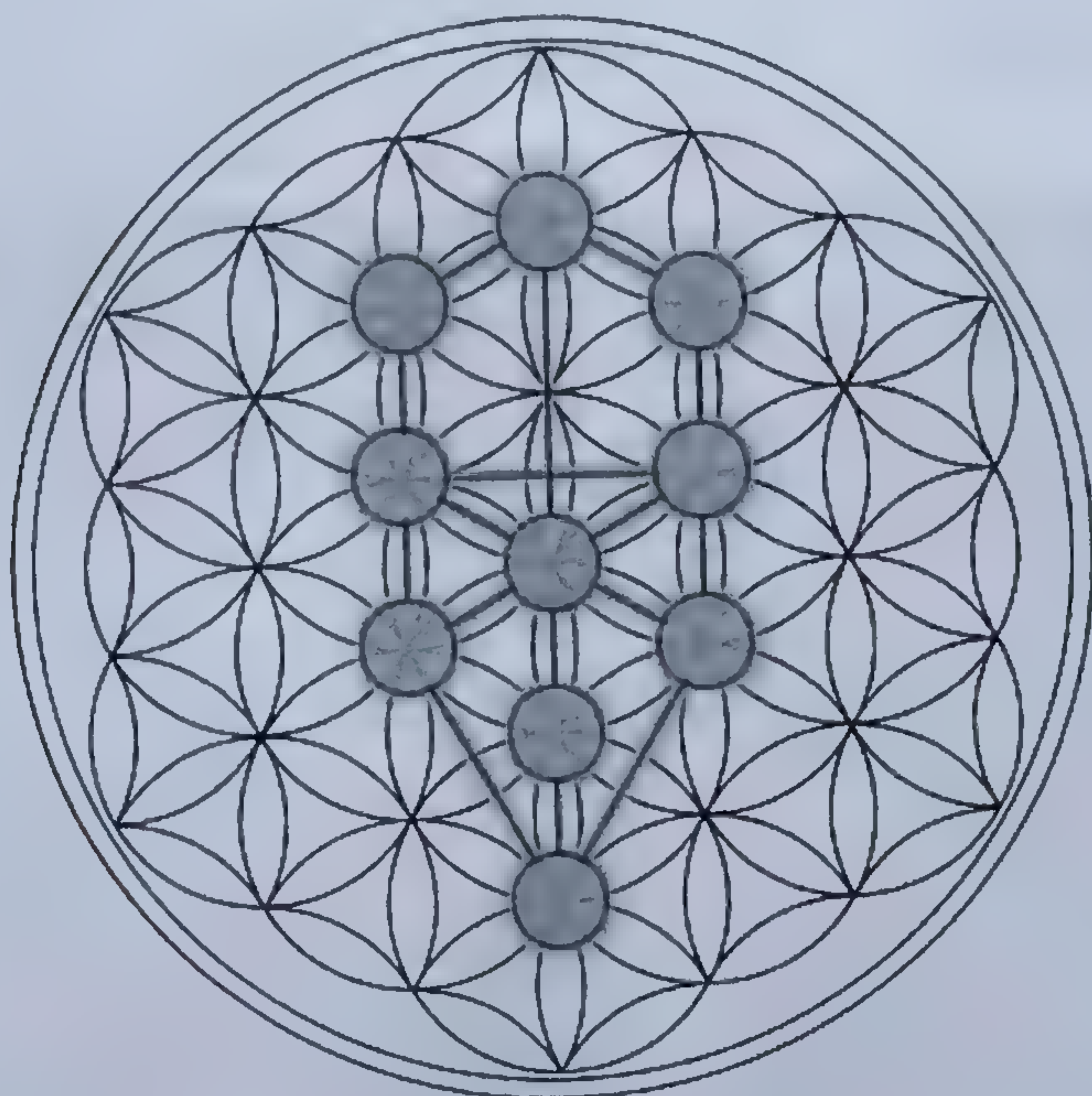


Fig.12 Arborele sefirotic, suprapus pe structura florii vieții

Arborele sefirotic

„Deci nu atât către pământ se îndrepta privirea mea, ci acolo sus, unde se celebra misterul mișcării absolute. Pendulul îmi spunea că, totul mișcându-se, globul, sistemul solar, nebuloasele, găurile negre și toți fiii născuți din marea emanație cosmică, de la primii eoni până la materia cea mai vâscoasă, un singur punct rămânea, pivot, pilon, sprijin ideal, făcând ca universul să se miște în juru-i. Iar eu mă împărtășeam acum din

această experiență supremă, eu, care totuși mă mișcam cu toate și cu tot, dar puteam să-L văd pe Acela, pe Nemișcătorul, Stânca, Garanția, negura extraordinar de luminoasă care nu e corp, nu are figură, formă greutate cantitate sau calitate, și nu vede, nu aude, nu cade sub simțuri, nu e într-un loc, într-un timp sau într-un spațiu, nu e suflet, inteligență, imaginație, opinie, număr, ordine, măsură, substanță, eternitate, nu e tenebră, nici lumină, nu e eroare și nu e adevăr.”⁶

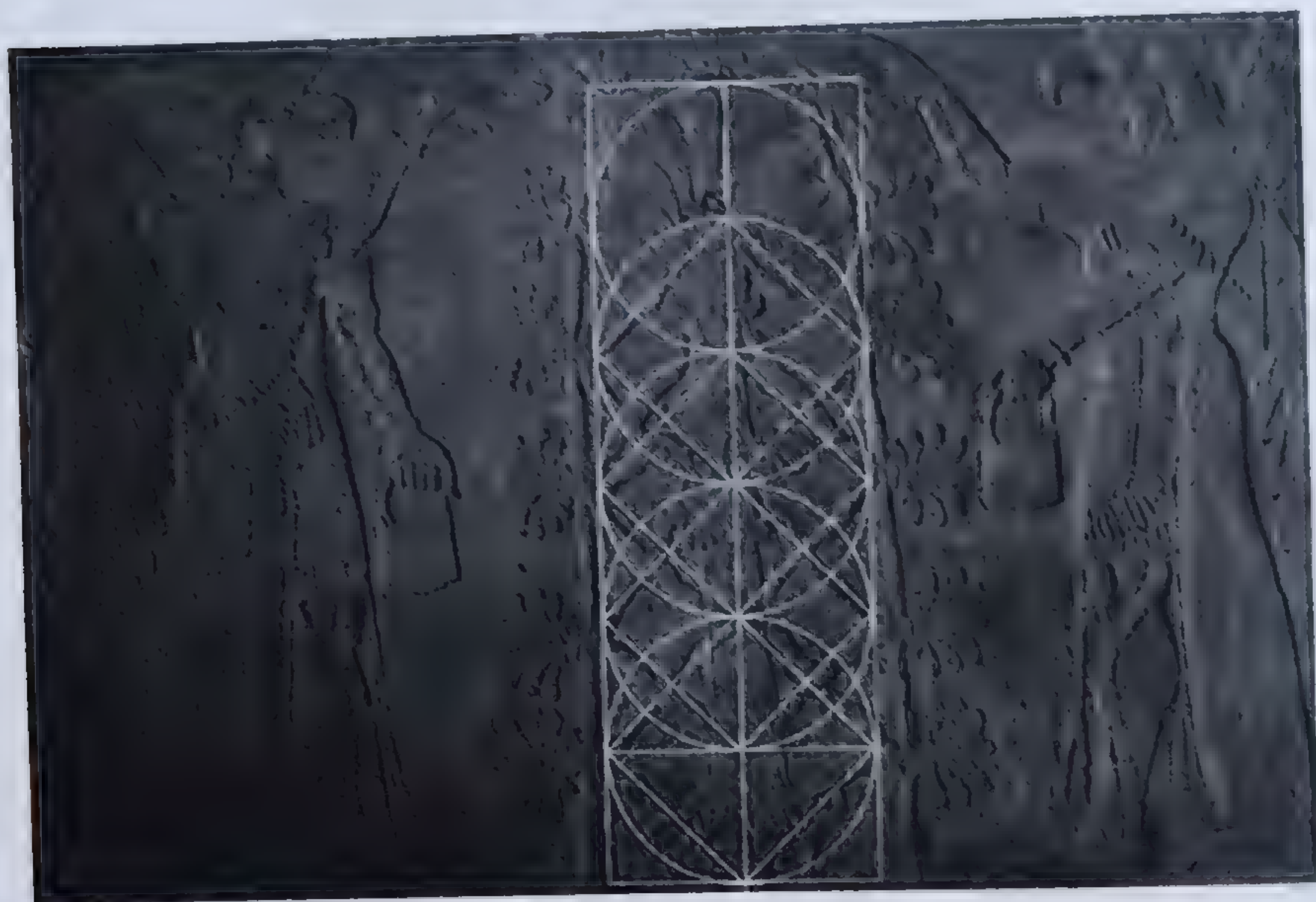


Fig.13 *Arborele Vieții* – Babilon

A doua etapă a studiului nostru a reprezentat-o studierea *arborelui sefirotic*, ceea ce a dus la evidențierea faptului că această construcție grafică, cu proporții de $1/2,5$, este constituită pe baza aceluiași procedeu de coborâre, de trei ori, a unui cerc, cu o distanță egală cu raza sa.

⁶ U. Eco, *Pendulul lui Foucault*, Editura Pontica, Constanța, 1991, p.11

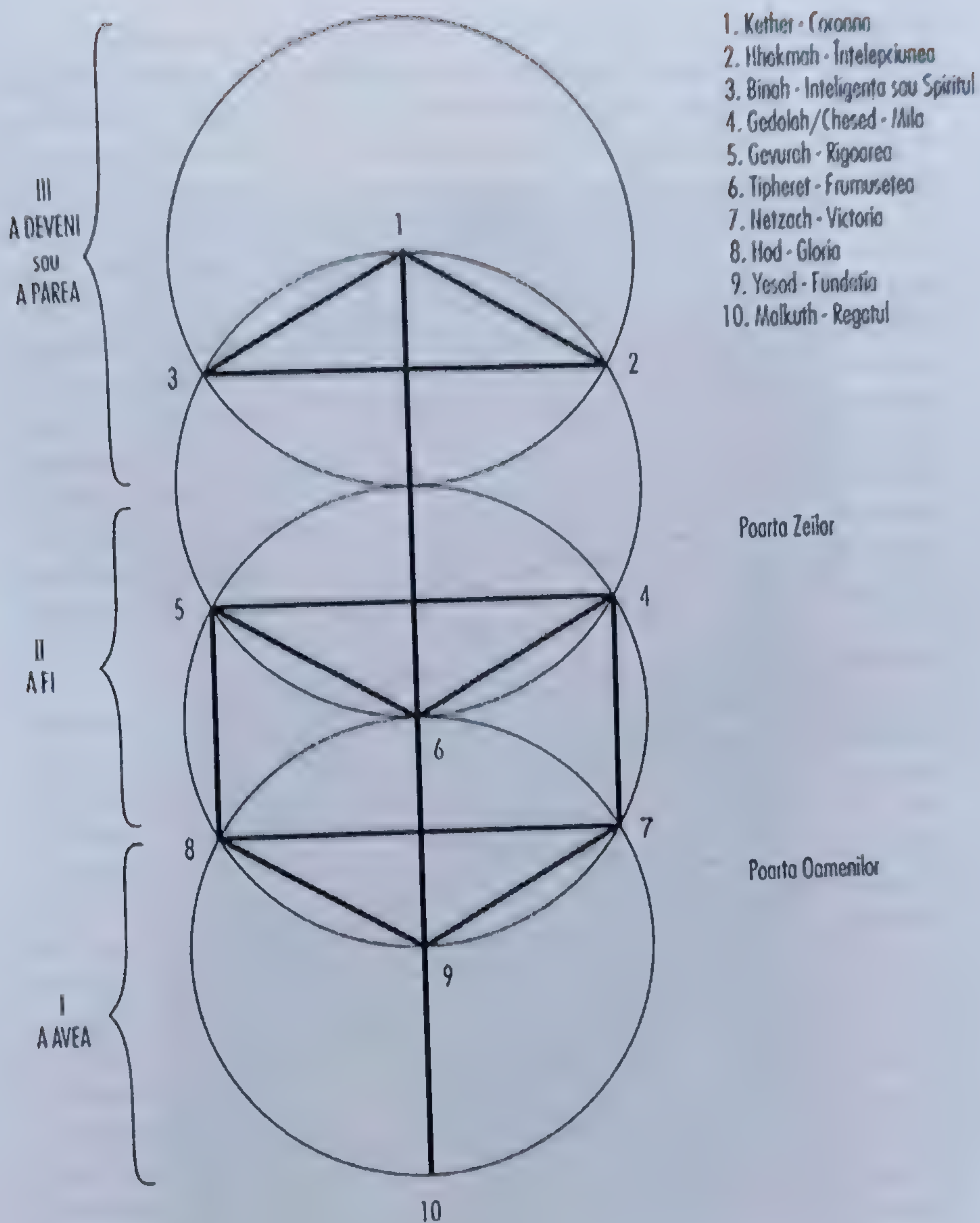


Fig.14 Arborele sefirotic – manuscris medieval, sec. al XII-lea

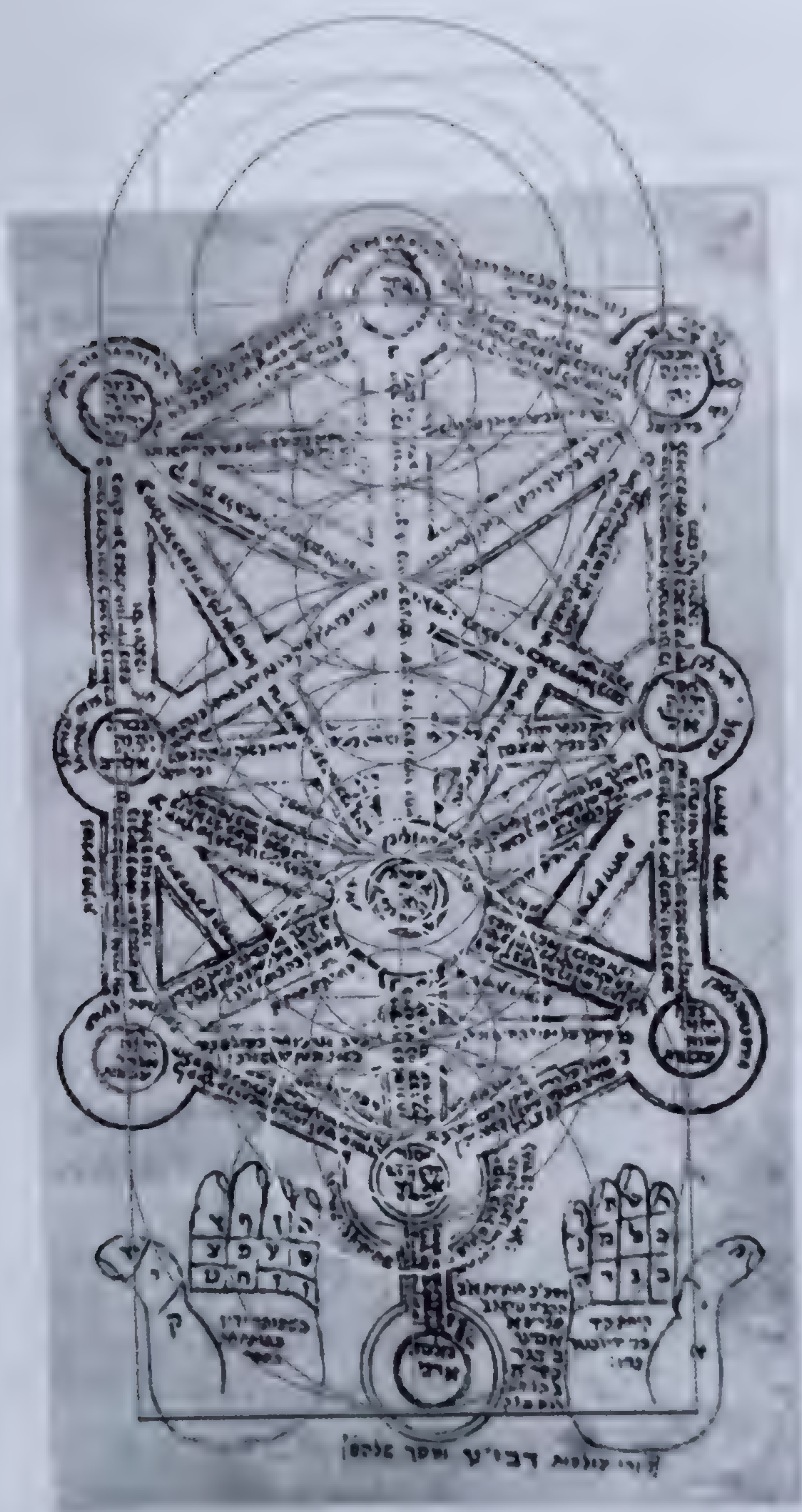


Fig.15 Arborele sefirotic

Atributele grafice și simbolice ale *arborelui sefirotic* ne-au inspirat ideea de a verifica posibilitatea ca acesta să fi folosit la generarea schemelor compoziționale ale pictorilor. Primele confirmări au venit suprapunându-l pe o lungă serie de icoane și opere occidentale, majoritatea *pala d'altare*, panouri a căror parte superioară este un semicerc.

Arborele sefirotic s-a dovedit a fi elementul-cheie pentru descifrarea sensurilor, atât matematice, cât și teologice sau metafizice, ale operelor de artă bizantină și occidentale pe care le-am analizat și le-am inclus în studiul de față. Symbolismul acestei structuri arhetipale coboară spre cele mai îndepărtate rădăcini ale culturii și civilizației ebraice. Annick de Souzenelle, studiind symbolismul textelor sacre ale evreilor, argumentează că *arborele sefirotic* este arhetipul ființei umane și că realizarea spirituală efectivă și completă a nivelurilor acestuia presupune identificarea cu Omul Universal, a cărui întruchipare majoră este Hristos:

„După asemănarea «formeii lui», contemplată de Moise, schema corporală ne apare ca fiind construită, în esență, din trei axe verticale: coloana vertebrală – stâlp central sau coloană din mijloc – corespunde cătării *Kether* – *Malkut*, care unește Cununa cu Împărăția, capul cu picioarele. Cele două părți ale corpului, sau stâlpii laterali, corespund stâlpului Legii, la stânga, celui al Îndurării, la dreapta. Pe aceste structuri verticale se sprijină trei triunghiuri: triunghiul superior corespunde capului, primul triunghi răsturnat corespunde complexului cardiopulmonar, al doilea triunghi răsturnat, plexului urogenital (partea inferioară a pântecelui și pubisul). Aceste ultime triunghiuri apar ca două capete răsturnate și putem stabili o corespondență între părul din vârful triunghiului superior și sistemul pilos dezvoltat la om la nivelul cavității epigastrice și al pubisului (...). Cum a ajuns Pomul Vieții, Lumina perfectă ce trebuie să devină lumină, în câmpul de contemplație al misticului evreu, sub forma *arborelui sefirotic*?

Istoric vorbind, acest *arbore* este descris pentru prima oară în *Sefer Yetsirah* sau *Cartea Formării*, care, împreună cu *Sefer ha-Zohar* (*Cartea Splendorii*, citată mai sus), constituie cele mai importante două culegeri din doctrina ezoterică a iudaismului. Ambele s-au păstrat până în zilele noastre. Nu le cunoaștem autorii, dar tradiția ebraică spune că ele conțin

«tainele ascunse de la începuturile timpurilor», taine transmise de Moise lui Iosua, de acesta anticilor, profeților și tuturor celor pe care un același lanț inițiativ îi leagă de la acest început până în zilele noastre. Timp îndelungat, transmiterea s-a făcut pe calea orală. Pe vremea când scribul Esdras redactează *Tora*, Colegiul rabinic știe că sensul ascuns al textelor e încredințat doar câtorva inițiați, conform unui mod de cunoaștere transmis din gură în gură. Conținutul acestei cunoașteri e adunat în *Cabala* (Qabbala), a cărei rădăcină, *Qabel*, înseamnă *a primi*, *a conține*. *Qab* este o unitate de măsură a capacității (iar *Qabbah* e sacul de provizii bine cunoscut nouă).

Mai târziu, cuvântul *Qabbala* n-a mai desemnat pe cel ce conține, ci conținutul, adică Tradiția însăși. Tradiție orală, așadar, ale cărei prime scrieri nu apar decât în secolul al XII-lea, perioadă când numeroase aporturi străine au îmbogățit – sau au deformat – datele primitive. Ce putem reține ca fiind autentic în aceste scrieri? Putem fi siguri că, așa cum se prezintă cele două cărți, *Sefer ha-Zohar* și *Sefer Yetsirah*, ele sunt o autoritate în calitatea lor de *Tora* orală și suntenerate la fel ca și Cărțile Sfinte ale *Torei* scrise⁴.



Fig.16 *Arborele Vieții* – incizile pe un colț de metal, Urartu, Sumer, cca. 800 - 500 î.H.

⁴ A. de Souzaenelle, *Simbolismul corpului uman*, Editura Amarcord, Timișoara 1996, p.41; p.55 – 56

Arborele Vieții este un alt element simbolic important, actualmente răspândit pe toate continentele și în toate culturile lumii.

El este întotdeauna relaționat cu momentul Genezei și cu participarea unor entități supraumane la crearea cadrului necesar apariției vieții, așa cum ne este nouă dat să o trăim.

Este de remarcat și de luat în considerație faptul ca există nenumărate corespondențe între culturi și civilizații care aparent nu au avut nicio conexiune directă și că principalele elemente simbolice care au servit de suport doctrinar sunt, de cele mai multe ori, asemănătoare sau identice (fig.13,14 și 16).

Matricea – schema generării motoarelor vizuale în arta europeană

Focalizându-ne pe problema raporturilor numerice de divizare și punere în proporție geometrică a laturilor și a suprafețelor icoanelor sau tablourilor (raporturi preluate din structura geometrică a *arborelui sefirotic* și identificate în urma studierii capodoperelor picturii europene), am ajuns la elaborarea unui model geometric, pe care l-am intitulat *matrice* (fig.17), și pe care l-am aplicat, direct proporțional, pe un număr considerabil de lucrări de referință din pictura europeană, în scopul unei corecte verificări și elucidări a veridicității metodei. Această matrice geometrică sau prototip integral de *motor vizual* include o serie de *arbori sefirotici* aflați într-o directă determinare numerică cu cercul mare și cu diviziuni armonice ale acestuia.

Mai exact, avem de-a face cu o împărțire la multiplii lui 2 și ai lui 3 a diametrului cercului înscris și tangent la laturile verticale ale operei picturale. Se obțin astfel două cercuri cu diametrele egale cu $\frac{2}{3}$ și respectiv $\frac{1}{3}$ din diametrul cercului înscris (pentru divizarea cu 3) și patru cercuri cu diametrul de $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{8}$ (și $\frac{1}{16}$, uneori) din diametrul cercului tangent la laturile verticale ale dreptunghiului picturii. În timp ce seria împărțirii la treimi se compune conceptual din doar trei elemente, seria înjumătățirilor de cercuri este indefinită. Pe

acest ultim nivel al *matricei* l-am intitulat *schema armonică generală*.

Tot experiența directă ne-a demonstrat existența cvasiunanimă, atât în icoanele bizantine, cât și în schemele compozițiilor occidentale, a unui alt cerc important pentru procesul de realizare a *motoarelor vizuale* folosite în pictura tradițională europeană: este vorba despre cercul al cărui diametru este determinat de una dintre variantele *cvadraturii* cercului și care este tangent la laturile verticale ale unei picturi (cercul înscris în pătratul de lungime egală cu lungimea cercului tangent la laturile verticale). Pe acest cerc l-am numit *cercul de cvadratură* și l-am marcat cu galben de fiecare dată, iar pe acest nivel al *matricei* l-am intitulat *schema cercului de cvadratură*. El nu interacționează armonic cu celălalt nivel, este condiționat direct de *numărul de aur* (1,618...) și schema dezvoltată de el are funcția evidentă, de fiecare dată, de a ordona *coregrafic* mișcarea grupurilor de personaje.

Cercurile mari (D) și cele obținute prin împărțirea la două treimi ($\frac{2}{3} D$) și o la treime ($\frac{1}{3} D$) a celor mari au fost marcate doar cu roșu, în timp ce pe celelalte cercuri le-am marcat cu:

- verde: cercul cu diametrul egal cu jumătate din cel al cercului mare ($\frac{1}{2} D$);

- albastru: cercul cu diametrul de un sfert ($\frac{1}{4} D$) din cel al cercului roșu;

- alb: cercul cu diametrul de o optime ($\frac{1}{8} D$) din diametrul cercului mare, tangent la laturile laterale ale dreptunghiului tabloului (respectiv, ale suprafețelor adâncite și pictate ale icoanelor).

Înăuntrul seriilor de câte patru cercuri astfel trasate, am introdus schemele triunghiulare ale *arborilor sefirotici* corespunzători fiecăruia, urmărind să evidențiem locul și funcția simbolică a fiecărei *sefire* din cadrul reprezentărilor picturale.

Marea majoritate a compozițiilor pictate își au axele centrale poziționate pe mijloacele laturilor de sus și de jos, cu excepția acelor care și-au mutat în lateral centrul vizual principal, din motive de echilibrare a unor grupuri de elemente componente (vezi fig.21, *Icoana bizantină a Botezului Domnului*).

De asemenea, în doplină armonie cu încărcătura simbolică a *arborului sefirotic*, punctul de pornire a desfășurărilor

compoziționale sau punctul spre care converg intențiile, acțiunile sau privirile personajelor este vârful tuturor arborilor solfrotici, Kether (Coroana), punct pe care literatura de specialitate îl descrie ca fiind simbolul începutului oricărei forme de manifestare, punctul fără niciun fel de atribut și stație-terminus a oricărui proces evolutiv. În acest fel, se poate spune că, pentru marea majoritate a lucrărilor analizate, centrul conceptual principal al compozițiilor se află în mijlocul laturii de sus a fiecărei lucrări (uneori, mai ales în cazul anumitor icoane bizantine, el coincide și cu centrul vizual principal).

Următoarea etapă din desfășurarea studiului nostru a urmărit punerea în evidență a variantei armonice a *matricei*, și anume aceea în care am ales și am păstrat doar cercurile care se suprapun reciproc și concentric în procesul de coborâre cu câte o rază (fig.18 și 19). După cum se va putea observa pe parcursul acestui studiu, grupările de diferite cercuri concentrice se suprapun mereu pe locul unor centre vizuale din compozițiile picturale și ordonează ritmic, pe orizontală și pe verticală, desfășurarea elementelor componente ale lucrărilor, cuprinzând toate posibilitățile de identificare a diviziunilor armonice ale laturilor unui tablou. De asemenea, în cazul compozițiilor cu caracter deschis, ale căror desfășurări de centre vizuale se continuă virtual și în exteriorul suprafeței tabloului sau icoanei, am indus o mișcare de translație pe lateral a centrelor armonice interne ale *matricei*, fapt care subliniază structurarea în două registre suprapuse a compozițiilor cu caracter mistic, teologic sau mitologic (fig.20). Registrul de sus, loc al amplasării acțiunilor care vizează transcendentul, se reflectă în registrul inferior și aceste mari zone sunt, de regulă, inegale și supuse unei proporții armonice corespunzătoare mărimii înălțimii tabloului. Ele sunt despărțite de o orizontală (marcată mereu cu albastru în contextul acestei teze), care îndeplinește funcția simbolică de *suprafață a apelor* și care taie laturile verticale ale tabloului după o cezură armonică, de regulă cea a numărului *Phi*.

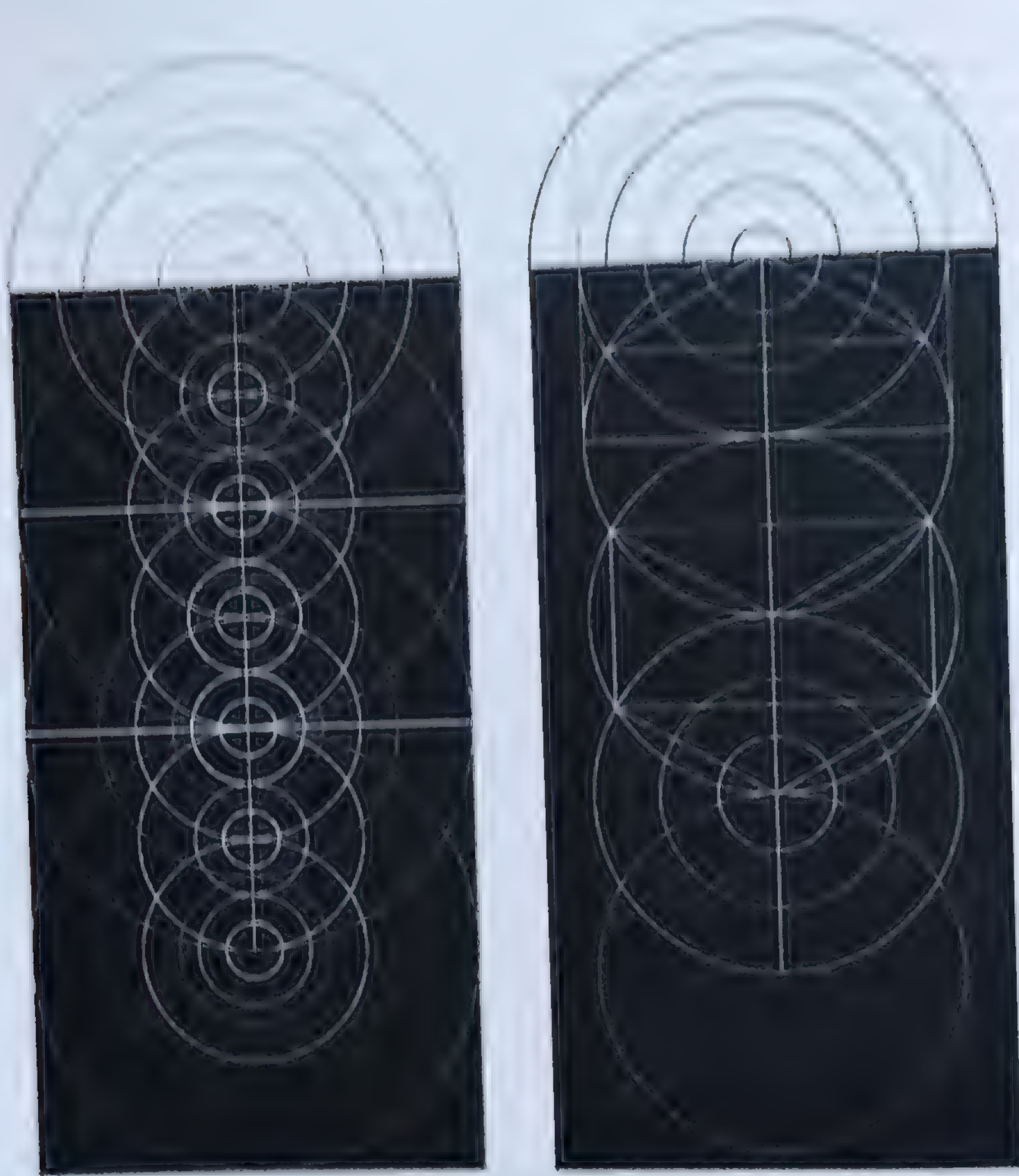


Fig.17 Matricea - schema armonică generală și schema cercului de
cadratură

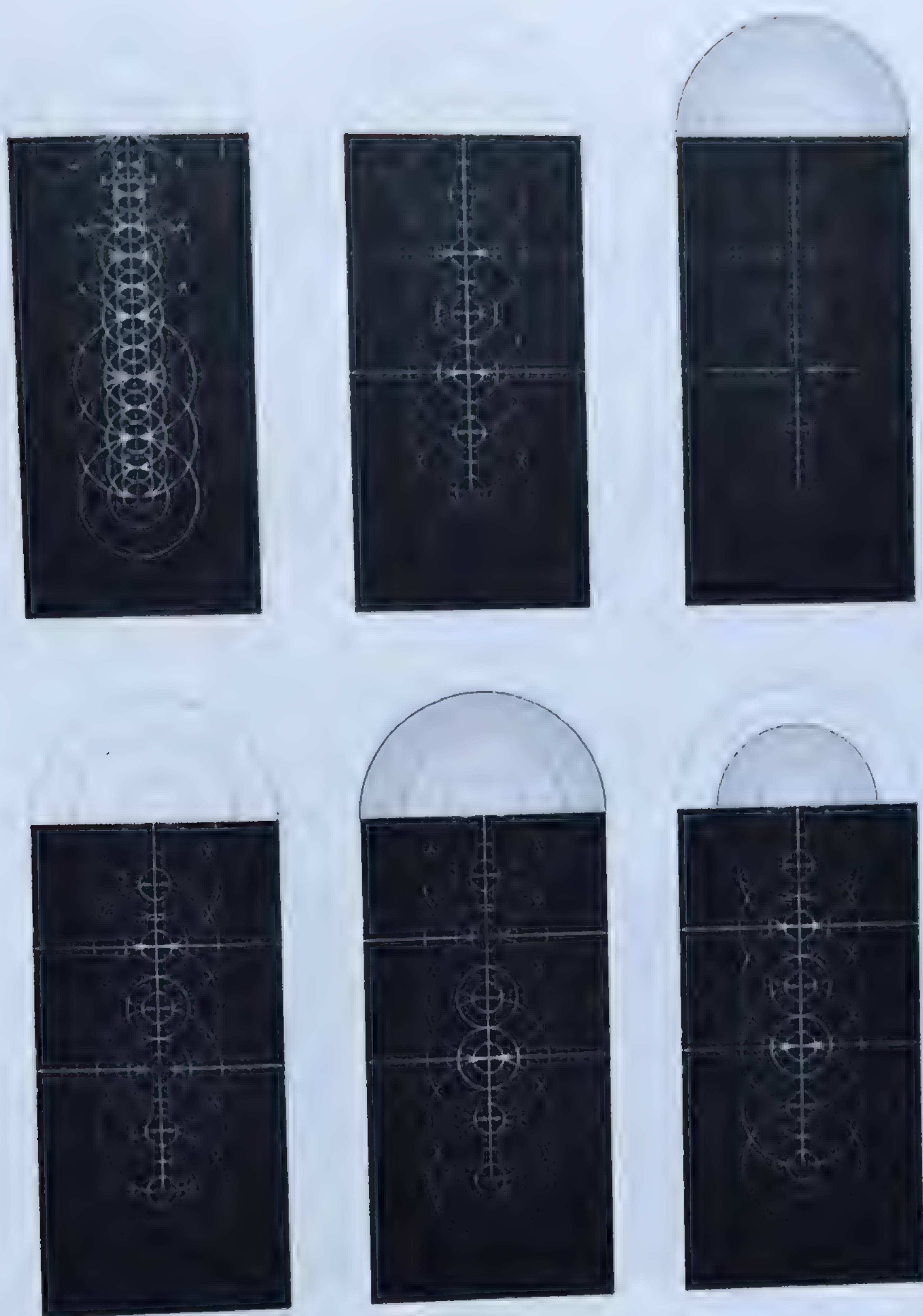


Fig.18 *Matricea* – posibilitățile de organizare și dezvoltare a centrelor vizuale pe suprafața unui dreptunghi oarecare, în funcție de categoriile de cercuri obținute prin diviziunile armonice ale cercului mare, tangent la lateralele dreptunghiului (cercurile cu diametrul D și $1/3D$)

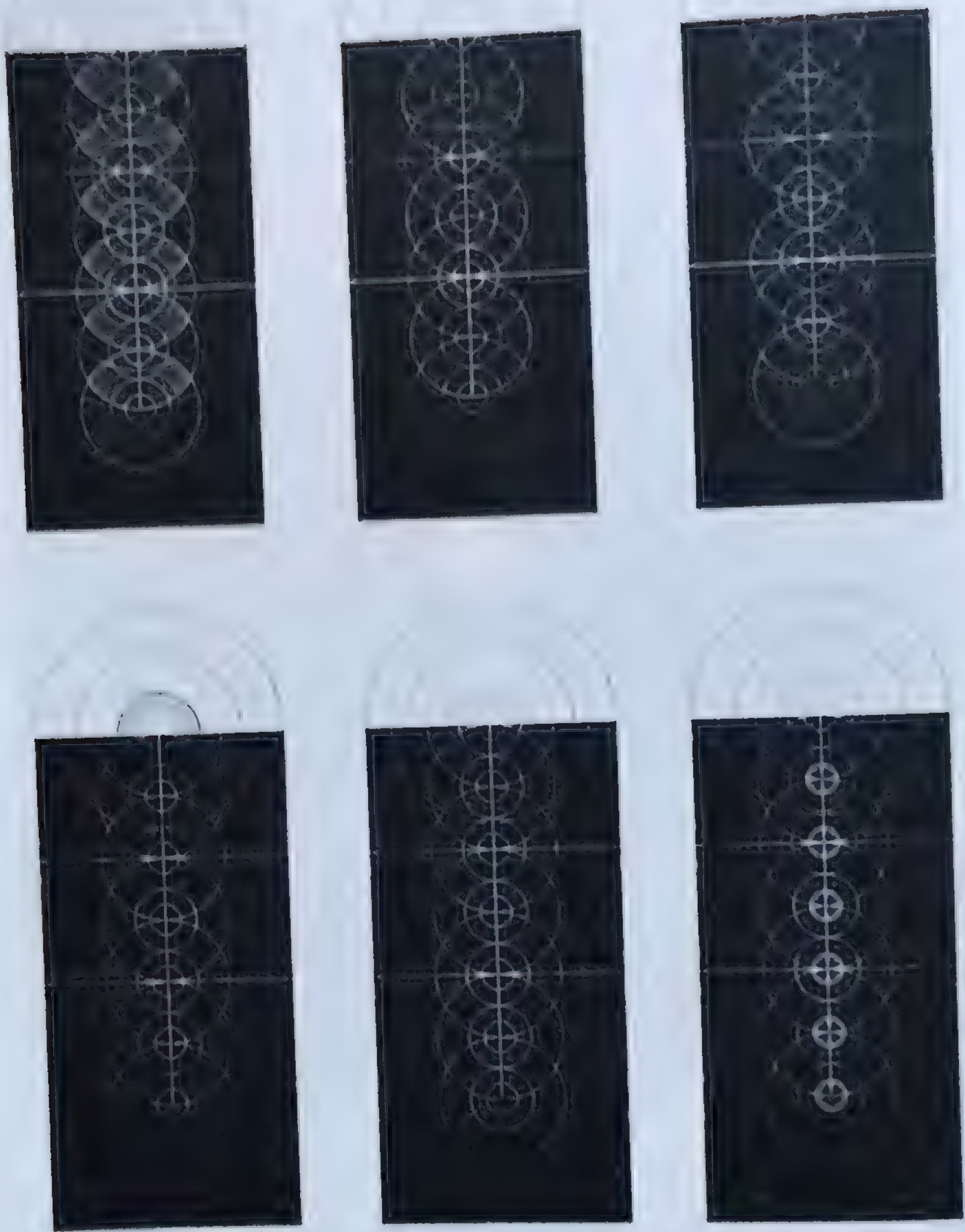


Fig.19 *Matricoa* – posibilitățile de organizare și dezvoltare a centrelor vizuale pe suprafața unui dreptunghi oarecare, în funcție de categoriile de cercuri obținute prin diviziunile armonice ale cercului mare, tangent la lateralele dreptunghiului (cercurile $1/2 D$ și $1/3 D$, $1/4 D$, $1/8 D$)



Fig.20 Matricea – posibilitățile de organizare și dezvoltare a centrelor vizuale pe suprafața unui dreptunghi oarecare, în funcție de categoriile de cercuri obținute prin diviziunile armonice ale cercului mare, și expansiunile laterale ale acestora ($1/8 D$). Schema cercului de cvadratură



Fig.21 *Matricea* – posibilitățile de organizare și dezvoltare a centrelor vizuale pe suprafața unui dreptunghi oarecare, în funcție de categoriile de cercurile de cvadratură obținute prin diviziunea armonică a diametrului cercului mare (D) la $\pi/4$

În funcție de natura temei reprezentate sau a canoanelor preferențiale ale școlii și epocii căreia îi aparține artistul, am pus în evidență preferința în utilizare a uneia sau a alteia dintre categoriile de cercuri și diviziuni armonice corespunzătoare. Am prezentat, de asemenea, o serie de lucrări în care au fost utilizate toate tipurile de cercuri, atât icoane, cât și opere occidentale, dar am remarcat existența unei preferințe pentru cele generate prin divizarea cu 2, în cazul artiștilor occidentali, și pentru cercurile obținute prin divizarea cu 3, în cazul majorității icoanelor. În ambele tipologii de opere picturale, *cercul de cvadratură* este utilizat ca o poartă de intrare în spațiul compozițional al tabloului.

Am urmărit să demonstrez, prin prezentarea și analiza comparată pe care am realizat-o în această teză, că prototipurile icoanelor sunt realizate pe baza acelorași principii de organizare a multiplelor planuri și lumi, care au folosit de canon constructiv și în Occident. Dar diferența constă în modalitatea complementară (nu opusă) de a reprezenta *frumusețea* omului și a spațiilor transfigurate de natura evenimentelor reprezentate. Bizantinii au evitat reprezentarea iluzorie, eliminând pericolul căderii în *Tamas* (*guna* care, în metafizica indiană, reprezintă, printre altele, nivelurile inferioare ale gândirii și simțirii umane) și al impurificării transiterii mesajului și a încărcăturii energetice a acestuia. Percepem toate *operele de artă* ca fiind căi de acces spre/dinspre alte lumi (toate au măcar o minimă dominantă mistică, indiferent de tema reprezentată), *stargate*-uri în toată regula. Evident, comunicarea mesajului final rămâne ascunsă ochilor celor mulți, dar e la fel de reală ca roua. Icoanele încărcate de har, în complexitatea *simplă* și în frumusețea lor picturală remarcabilă, dar și orice reprezentare care reușește performanța aceasta (despre *Madona sixtină* a lui Rafael se spune că ar fi și ea făcătoare de minuni), contrazic al doilea principiu al termodinamicii și dau mai multă energie decât a fost necesară pictorilor spre a le realiza. Încă nu e contorizabil acest transfer și nici amplificarea continuă a energiei înglobate într-o operă de artă, ca într-un perpetuum mobile, dar fenomenul este sesizabil prin efectele asupra conștiințelor sau prin acțiuni directe asupra ambientului sau bioritmului unei persoane (în cazul operelor cu puteri taumaturgice). Icoanele, însă, *păstrează proporțiile* tuturor lucrurilor, *alungindu-le forma...*

Deformarea căutată, profund spiritualizată, induce accesarea planului necesar și a frecvenței utile în perceperea corectă a tuturor proporțiilor, formelor, dimensiunilor și valorilor înalte ale lumii în mijlocul căreia și pentru care trăim.

Reprezentarea fidelă a realității, *mimesisul* (mai ales când se situează pe dimensiunea erotică primară) induce (și aici cred că e paradoxul esențial al lumii artelor) deformări de percepție la nivelul conștiinței printr-o nefastă infuzie sentimental-senzuală. Și cauza împărțirii în aceste două categorii de atitudini e tocmai suma de concesii pe care categoriile esențializate ale unei societăți, dedicate mereu sacralului, le-au făcut – cu sau fără voie – lumii profane. Orientalii au stabilit și menținut căi rigide și cvasiimuabile de negociere a puterii, generând și păstrând (pentru mai multe secole) o artă dematerializată, poetică și metafizică, atâta timp cât gusturile secolelor recente nu și-au pus, pe ele, amprenta.

Frauda marilor maeștri occidentali a rămas posibilă tot la nivelul construirii spațiilor reprezentate și al proporțiilor și atitudinilor *nonumane* ale personajelor, în pofida reprezentării realiste de suprafață. *Stângăciile* trec astăzi drept neputință a artistului de a desena corect. Dar un pictor atent sau un iubitor pasionat de artă va înțelege imediat că Dürer, frații Van Eyck sau Rogier van der Wayden au folosit sistemele optice de captare a unei imagini nu pentru reprezentări, ci pentru *distorsionări* fidele. Lucas Cranach ar fi fost șef de curent hiperrealist fără niciun efort, întrucât îl interesau și planurile subatomice ale lumii. Deseori am găsit deformări masive ale spațiului sau ale personajelor făcute doar cu scopul de a include ansamblul într-o armătură geometrică, respectiv într-un motor vizual care i-ar putea conferi tabloului atributele unei *stargate*, pentru atunci când Duhul suflă deasupra oglinzii apelor. Evident, aceste condiții speciale ale artistului occidental, monden și cosmopolit față de maestrul iconar, au limitat, pe de o parte, dar au și ridicat și întărit spiritul celor care au dorit să respire aerul rarefiat al înălțimilor.

Misterul macrocosmosului – canon al proporțiilor umane, după Vitruvius

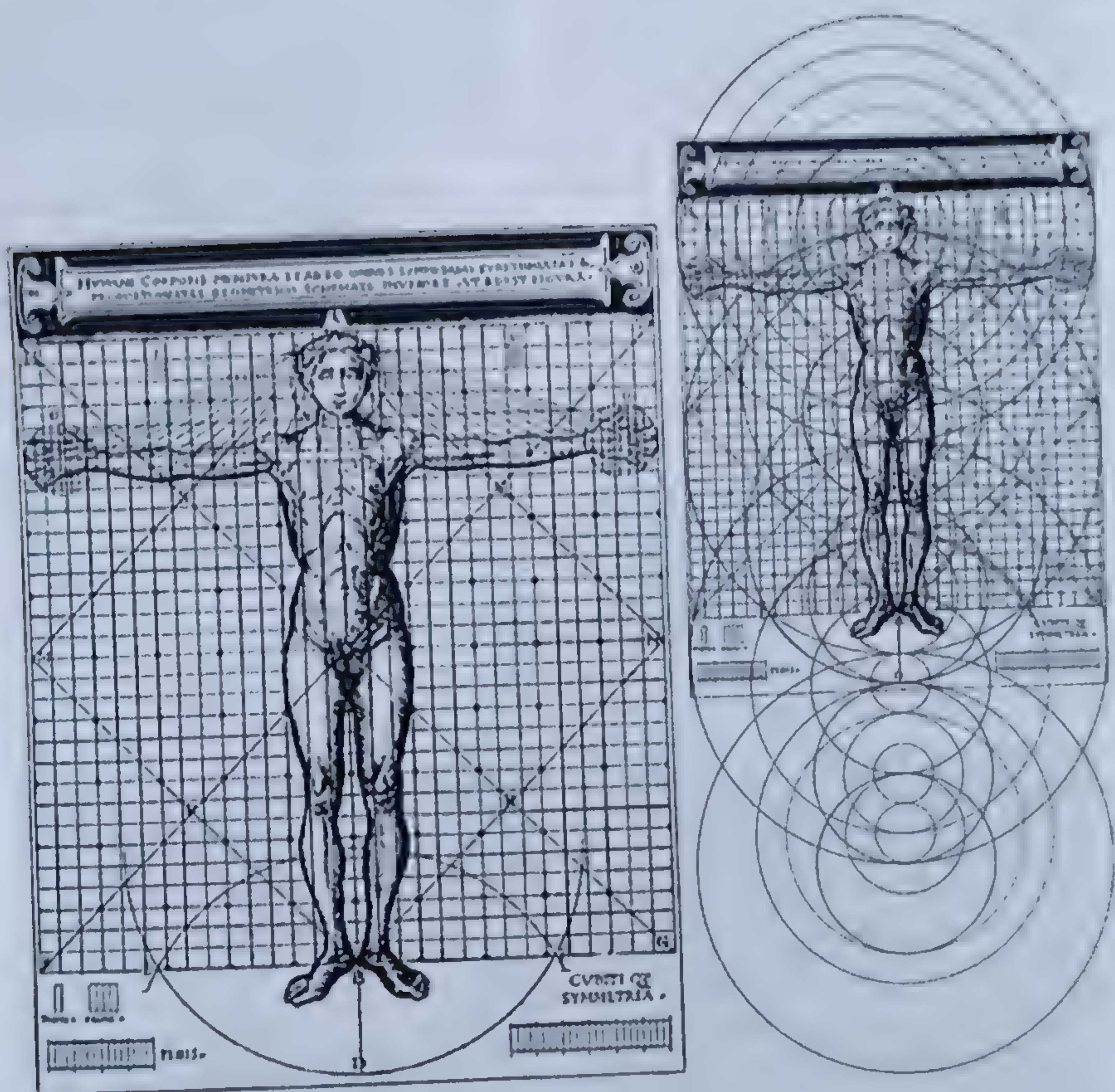


Fig.22 *Misterul macrocosmosului – canon al proporțiilor umane, după Vitruvius*

Mistici, filosofi, matematicieni și artiști, încă din cele mai îndepărtate civilizații cunoscute ale umanității, au considerat că între corpul uman și universul în care trăim există o foarte strânsă și directă legătură. Pornind de la cele mai vechi izvoare pe care am reușit să le găsim, am urmărit să argumentăm această teorie prin identificarea principalelor canoane și reguli geometrice care au fost folosite în artele vizuale, împrumutate

(de cele mai multe ori) din alte domenii ale cunoașterii. Artistul antic sau medieval nu era doar un bun pictor, sculptor sau arhitect, ci și un pasionat cunoscător al principalelor tradiții metafizice, un bun geometru, mistic sau alchimist. Încă există nenumărate dovezi, opere de artă sau documente scrise, care atestă faptul că geometria (matematicile, în general) era una dintre *științele sacre*, iar sensul în care anticii gândeau numerele și proprietățile acestora era fundamental diferit de cel din zilele noastre. Atenția lor era fixată pe dimensiunea calitativă a numerelor și pe atributele simbolice speciale cu care le considerau investite, calități preluate din doctrinele cosmologice și metafizice care funcționau ca suport spiritual al civilizațiilor tradiționale.

Arborele Vieții este, de altfel, una dintre cele mai vechi și mai răspândite configurații care ilustrează natura ființei umane ca reflectare a legilor de ființare a macrocosmosului.

Canonul lui Vitruvius (fig.22) este expresia acestei realități istorice și a folosit ca model de studiu și sursă de inspirație pentru nenumărate generații de artiști. Desenul este înscris într-un dreptunghi cu proporția laturilor $L/l = 1,33$ (dreptunghiul lui Pitagora). De la cercul mic al capului până la cel tangent la verticalele dreptunghiului, avem o serie de șapte cercuri care cresc cu aceeași mărime, cercuri corespunzătoare celor șapte sfere planetare sau niveluri ale lumilor suprasensibile (dat fiind că titlul studiului lui Vitruvius specifică acest aspect). Marcate direct pe desen sunt cercul din jurul capului și cele două arce intersectate din coloana celui de-al cincilea cerc al canonului lui Vitruvius (numărul 5 vizează pentagonul, pentagrama și dodecaedrul, iar semnificația lui privește condiția umanității actuale, aflată – de două mii de ani – sub semnul sacrificiului salvator al Fiului Omului).

Robert Fludd – Omul este un microcosmos

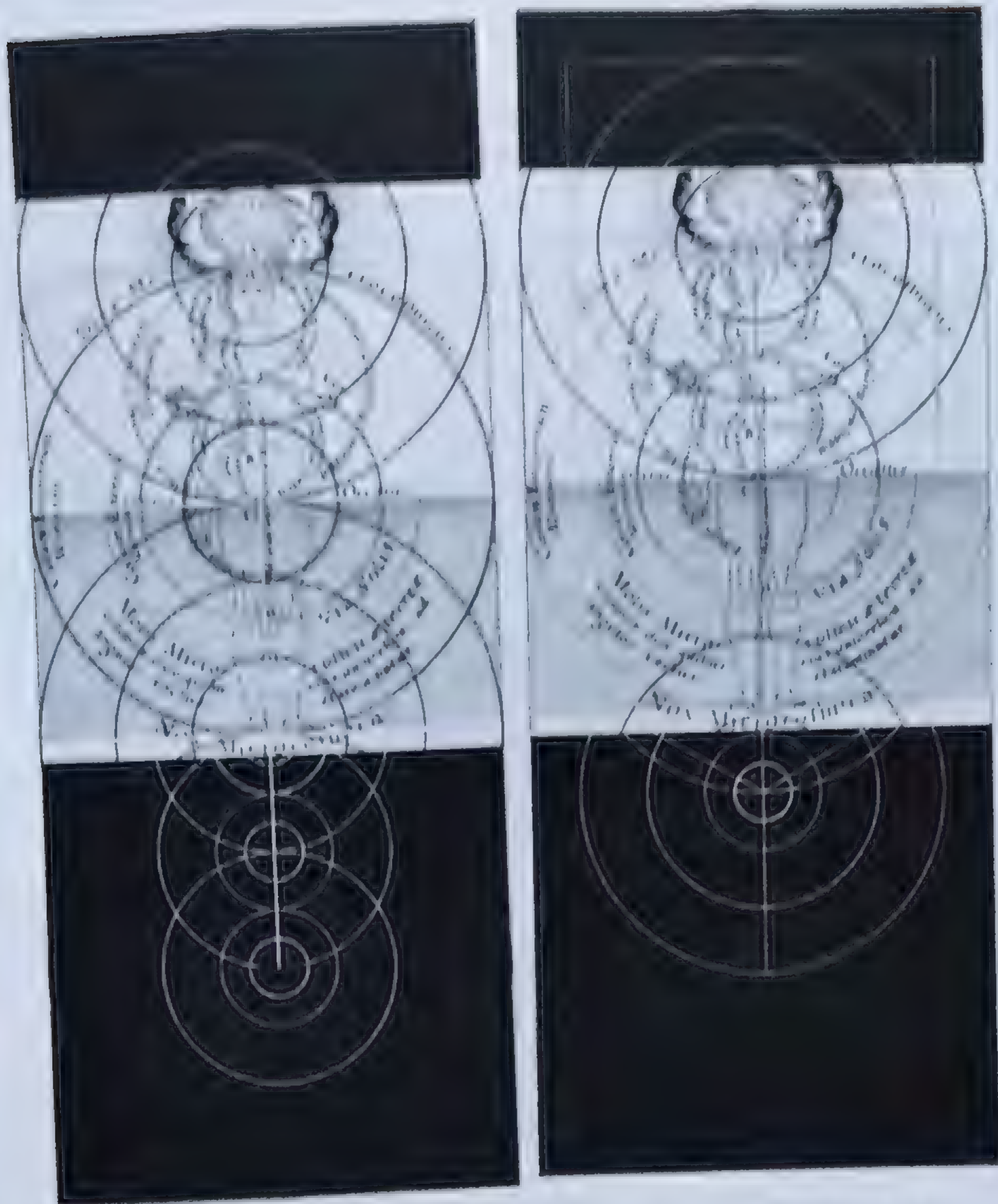


Fig.23 Robert Fludd – Omul este un microcosmos, 1617.
Schema armonică generală și a corcurilor de cvadratură

Este, probabil, una dintre cele mai clare ilustrări ale principiului geometric al diviziunilor armonice, în desen (fig.23) fiind marcate atât seriile de cercuri obținute prin împărțirea diametrului (D) al cercului mare (în care este înscrisă figura umană) cu $1/2$, $1/4$, $1/8$ respectiv $2/3$ și $1/3$, procedeul tehnic al coborârii lor cu câte o rază, dar și sensurile simbolice ale fiecărui nivel obținut. Amplasarea ecranelor complementare pe diviziunile egale ale corpului uman și precizarea traseelor corpurilor cerești importante ale sistemului nostru solar nu sunt doar notații astronomice sau viziuni poetice asupra condiționării existenței umane de către poziția și acțiunea corpurilor cerești. Științele sacre hermetice, alchimia și practicile divinatorii erau realități familiare artiștilor din toate timpurile, care au privit mereu arta și procesul creației artistice ca pe o știință a captării și a transducerii adevărilor de ordin mistic. Arta a fost mereu și oriunde pe planeta noastră o posibilitate (chiar dacă minoră) de realizare spirituală efectivă și acest aspect a conferit artistului vizual o permanentă marjă de libertate de gândire, simțire și acțiune în cadrul tradiției și societății căreia i-a aparținut într-un determinat moment istoric.

Ca și la *Bărbatul vitruvian* al lui Leonardo, corpul uman este un microcosmos și a fost creat prin intermediul reflectării raporturilor armonice ale macrocosmosului în care ne este dat să facem experiența vieții materiale. Nivelul corespunzător organelor sexuale este *suprafața apelor*, care separă noaptea de ziua microcosmică, nivel marcat aici foarte elocvent ca fiind *ortus occafus* – favorabil nașterii.

Cercurile de cvadratură își găsesc principala corespondență la nivelul ombilicului, punctul de diviziune al corpului uman după *secțiunea de aur* și singurul canon uman recunoscut astăzi ca fiind mereu valabil pe arcul întregii vieți a oricărei persoane, indiferent de rasă, vârstă sau sex.

Taddeo Gaddi – *Arborele Vieții*

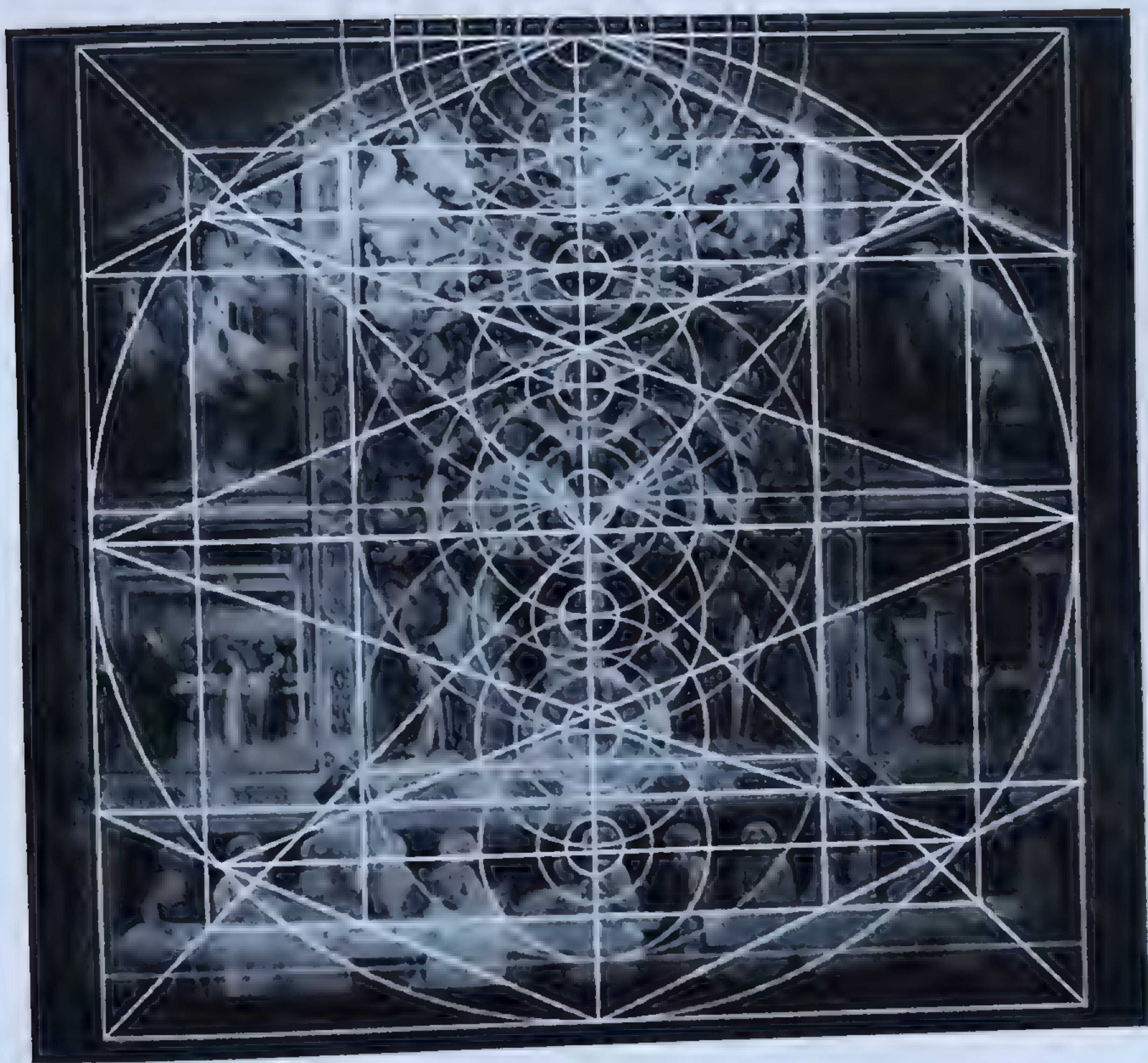


Fig.24 Taddeo Gaddi – *Arborele Vieții*, 1360, schemă armonică generală

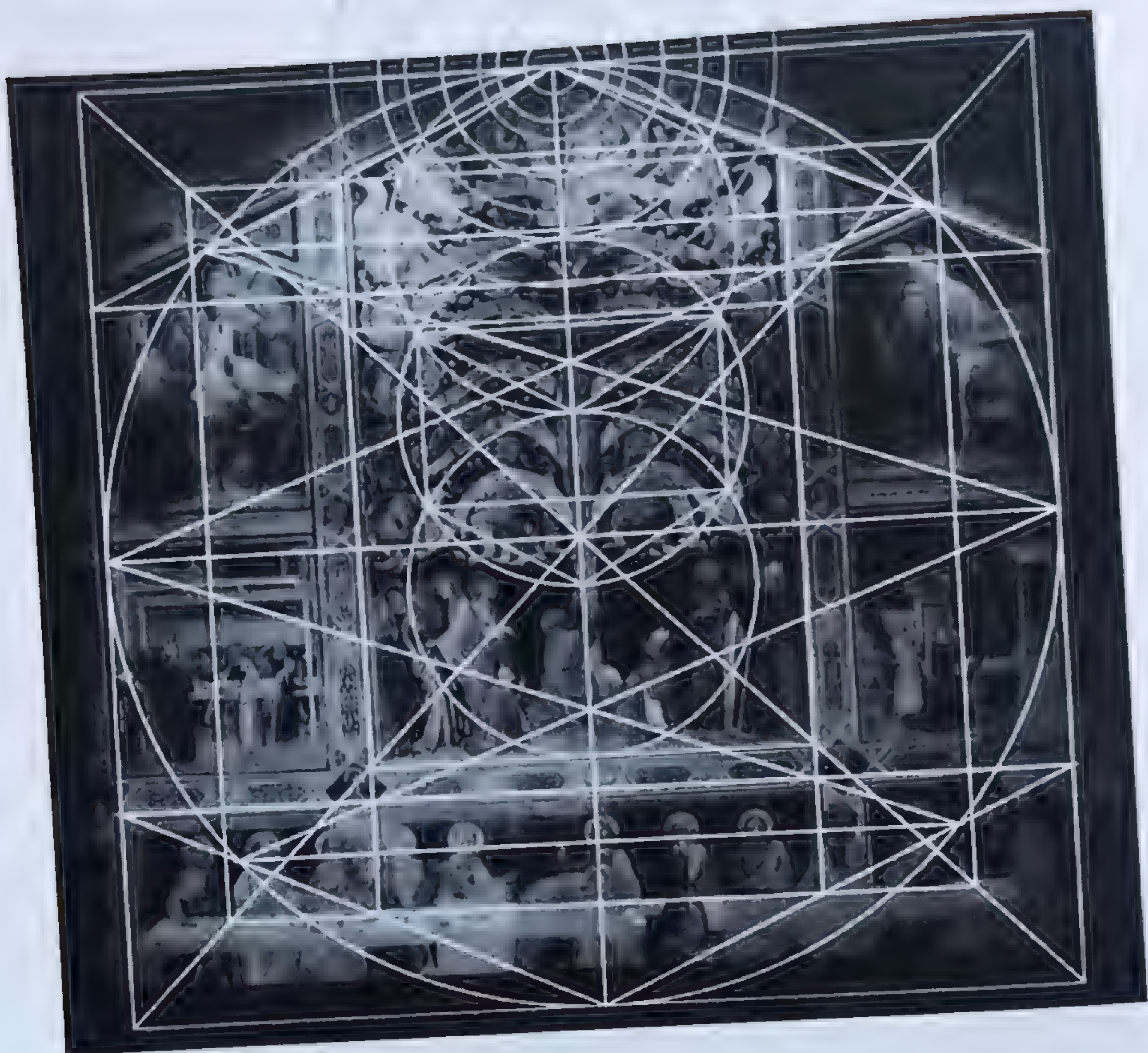


Fig.25 Taddeo Gaddi – *Arborele Vieții*, 1360. Schema armonică a cercului de cvadratură, cea care oferă înălțimea și armătura scenei centrale a peretelui

Pătratul și cercul înscris în el, care încadrează ansamblul compozițional al frescei lui Taddeo Gaddi (fig.24), sunt cheia geometrică de accesare a acestuia. Punctele în care cercul taie laturile triunghiului superior al peretelui sunt punctele de joncțiune ale oblicelor care ajung până în mijlocul laturilor laterale ale pătratului în care este înscrisă compoziția picturală.

Punctele în care laturile de sus ale *pătratului de cvadratură* (corespunzător cercului care circumscrie compoziția) taie laturile aceluiasi triunghi sunt punctele care marchează poziția lateralelor registrului central al compoziției, cel în care este pictată scena propriu-zisă a *Arborelui Vieții*. Schema armonică generală corespunzătoare acestuia dezvoltă pe planul pictural nu șapte, ci opt centre vizuale, cel de la bază fiind marcat de capul lui Hristos din scena inferioară, *Cina cea de Taină*, centru care se opune și echilibrează vârful Kether (Coroana) al *arborelui sefirotic*, reprezentat aici ca *arbore al vieții*.

Coloana *cercurilor de cvadratură* ($\frac{\pi}{4}D$), corespunzătoare registrului central al compoziției, stabilește dinamica elementelor componente și funcțiunea lor simbolică și, mai ales, nivelul orizontal al brațului crucii, după direcția *sefiroturilor* mediane Gevurah (Rigoarea) și Gedolah (Mila), axă amplasată la mijlocul coloanei de *cercuri de cvadratură*. Tot acest *arbore* conferă și înălțimea acestui segment central, între Kether (Coroana) și baza Malkuth (Regatul).

Sensul puternic ascensional al ansamblului compoziției este indus de forma de triunghi ascendent a peretelui, iar suprapunerea scenei verticale a *Arborelui Vieții* pe aceea orizontală a *Ultimei Cine* creează semnul ortogonal al crucii și adaugă cel de-al optulea centru vizual al ansamblului, aceasta fiind o referință directă la planul simbolic al celei de-a opta zi a Creației lumii, la sfârșitul actualului ciclu și începutul altuia nou, și la *Judecata de Apoi*. Structura diagonalelor încrucișate pe suprafața peretelui indică pozițiile principalelor *suprafețe ale apelor*, respectiv ale orizontalelor care împart registrele compoziționale.

Gioacchino da Fiore – Arborele Ascensiunii (din *Liber Figurarum*)

Schema armonică generală activează șase din cele șapte centre vizuale pe suprafața desenului (fig.26). Cele trei centre principale, corespunzătoare centrelor *cercurilor mari*, sunt fixate de portretele din punctele nodale ale arborelui.

Coloana cercurilor de cvadratură ($\frac{\pi}{4}D$) și arborele sefirotic înscris în ea conferă lățimea desenului și configurația grupurilor de ramuri ale arborelui cronologic al lui Gioacchino da Fiore.

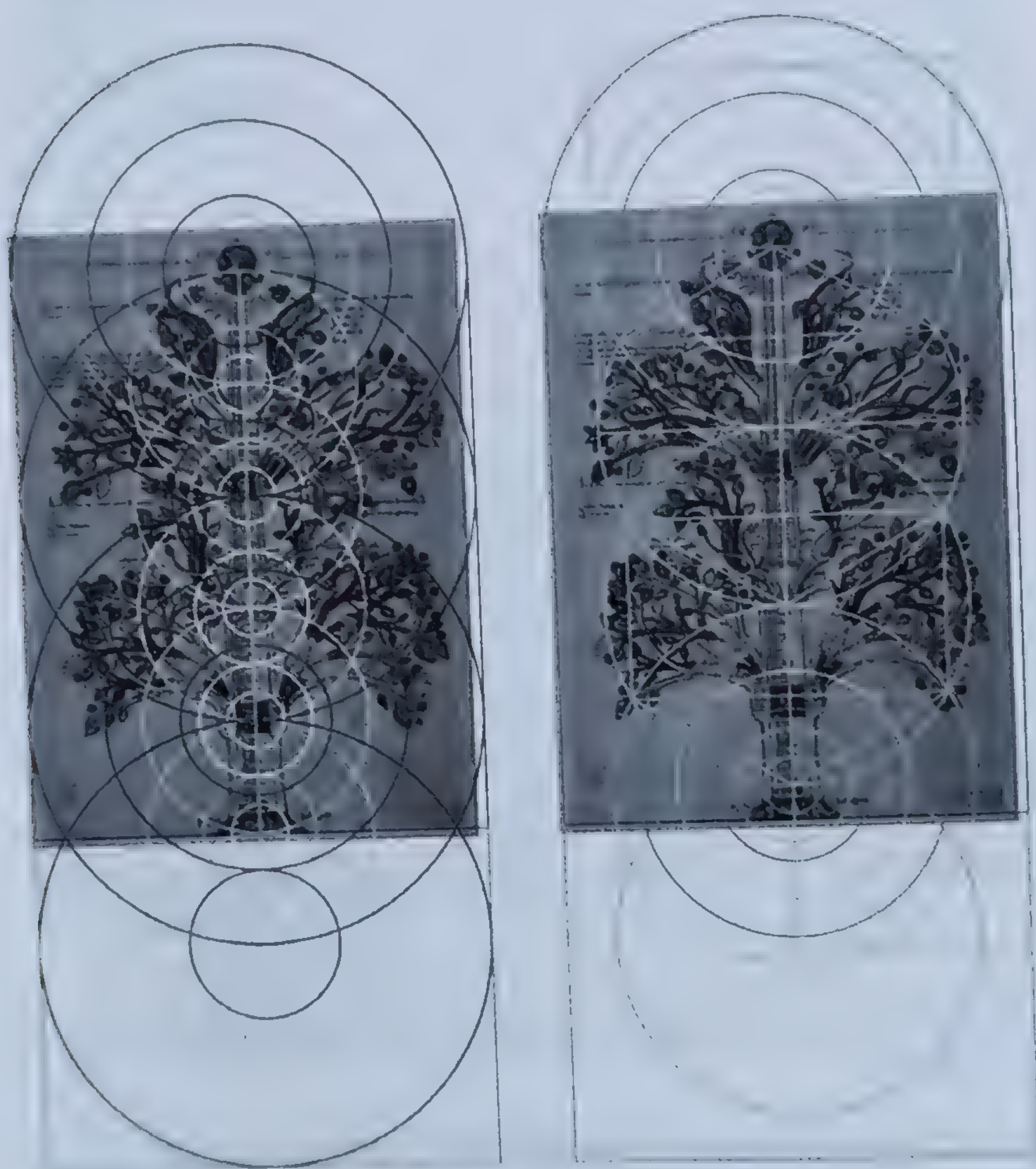


Fig.26 Gioacchino da Fiore – Arborele Ascensiunii (din *Liber Figurarum*), sec. al XII-lea
Schema armonică generală și schema cercurilor de cvadratură

Lucas Cranah cel Bătrân – Adam și Eva



Fig.27 Lucas Cranah cel Bătrân – Adam și Eva, 1526.
Schema armonică generală și schema cercurilor de cvadratură

E probabil ca dreptunghiul original al acestui tablou (fig.27) să fi avut proporția laturilor $L/l = 1,5$, ceea ce ar fi permis înscriserea exactă a tuturor celor șapte centre vizuale ale

schemei armonice generale. Coloana cercurilor verzi ($1/2 D$) înscrie ansamblul celor două personaje într-o mișcare ascendentă sinusoidală, sugerată de poziția și forma șarpelui și de mâna ridicată a Evei. De altfel, toate subdiviziunile armonice ale cercului mare participă la distribuția și dinamizarea elementelor compoziției picturale în raport cu fereastra dreptunghiului pe care au fost reprezentate.

Coloana cercurilor de cvadratură ($\pi D/4$) marchează nivelul la care a fost amplasat șarpele și creanga trasă în jos de Eva și fixează locul centrului vizual major din jumătatea inferioară a compoziției, cel care reflectă și echilibrează coroana arborelui.

BIBLIOGRAFIE

- Clark, G., *The Man Who Tapped the Secrets of the Universe*, Filiquarian Publishing LLC, 2008
Eco, U., *Pendulul lui Foucault*, Ed. Pontica, Constanța, 1991
Guénon, R., *La grande Triade*, Ed. Adelphi, Milano, 1996
Michell, J., *City of Revelation: On the Proportions and Symbolic Numbers of the Cosmic Temple*, Ed. Garnstone Press, London, 1972
Souzenelle, A. de, *Simbolismul corpului uman*, Ed. Amarcord, Timișoara 1996

CRISTIAN UNGUREANU este absolvent al Facultății de Arte Plastice, Decorative și Design a Universității de Arte „George Enescu”, Iași – specializarea Pictură de șevalet, a Masterului de Arte Plastice, la Universitatea de Arte „George Enescu”, Iași și a Doctoratului în Arte Plastice cu teza *Dialog între sferă și cub (Geometria secretă a picturii europene)* la Universitatea Națională de Arte din București. În prezent este lector universitar la Universitatea „George Enescu”. Artist plastic profesionist, membru al Uniunii Artiștilor Plastici din România din 1998. Are multiple participări la expoziții de grup, 10 expoziții personale, 6 conferințe internaționale și un volum publicat.

Prep. univ. drd. Oana-Maria Nicuță
**DESPRE ESTETICA LUMINII, GÂNDIREA SCOLASTICĂ ȘI
VITRALIUL GOTIC**

Abstract

The aesthetics of light is studied in close connection with medieval theological thinking. Beauty is always seen in relation to Divine Beauty and the concept of Light is closely related to the principles of Beauty. Daylight is actually the Divine Light that enters the sacred space of the church through the stained glass window, enlightening the believers. The frequent use of stained glass art must be understood through the symbolism of light.

Estetica luminii și gândire scolastică

Estetica medievală trebuie înțeleasă de la bun început raportându-ne clar la ceea ce înseamnă gândire teologică. Întregul sistem de gândire al evului mediu era dependent de principiile clare și bine definite ale credinței creștine, cu origini puternice în gândirea de la sfârșitul antichității. Cultura elenistică oferă alături de cea romană în plină expansiune la nivelul secolului I î. Hr. o puternică modificare în atitudinea oamenilor față de viață și față de lume în general. Raporturile între lumea exterioară individului și lumea interioară deveniseră din ce în ce mai mult controlate de religie ajungându-se chiar la tendințe mistice în defavoarea filosofiilor materialiste și pozitivistice ale Greciei clasice.¹ Raportându-ne la sistemul de gândire a lui Plotin, bazându-se pe o teorie a cunoașterii, o etică și o estetică a extazului, dar chiar mai târziile filosofii stoice ale lui Epictet, ne dăm seama că filosofia creștină are baze solide în antichitatea

¹ W. Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, Ed. Meridiane, București, 1978, p.6

târzie, nu de puține ori existând un amestec firesc între aceste tipuri de gândire.

Dacă Părinții Bisericii grecești au renunțat ușor, chiar cu reticență, la filosofiele Școlii grecești clasice, mediul teologic latin se pare că a fost mai permisibil în zona latină, acolo unde sistemele de gândire se pare că se potriveau mai firesc. Neoplatonismul, stoicismul au fost subtil asimilate gândirii creștine.²

Înțelegerea generală a modului de abordare a realității înconjurătoare în cadrul credinței creștine, este deosebit de importantă în înțelegerea modului în care teologii, dar și creștinii de rând se raportau la ideea de frumos. Asociem astfel termenul de gândire teologică creștină cu cel de gândire medievală, având în vedere faptul că tot ceea ce înseamnă filosofie sau teologie în Evul mediu nu este decât filosofie sau teologie creștină.

Însuși termenul de estetică medievală³ este unul destul de controversat având în vedere că această sintagmă a fost folosită pentru prima dată abia în 1750 de către filosoful Alexander Baumgarten. Cu toate acestea, când ne referim la estetica medievală ne referim la un anumit tip de sensibilitate asupra frumosului înțeles deopotrivă ca frumos natural și frumos artistic. Mă voi referi în continuare la sensibilitatea estetică asupra frumosului artistic, cu precădere asupra modului în care lumina era percepută prin prisma sensibilității estetice de către omul medieval. Există, de la început, o delimitare clară între ceea ce înseamnă percepția frumosului de către *publicul* medieval, respectiv credincioșii care luau contact cu formele artei medievale, auxiliare cultului religios, și raportările teoretice ale teologilor asupra frumosului. Cu siguranță nu vorbim aici de o dihotomie între cele două părți, dar trebuie clar înțeleasă perspectiva la care ne raportăm în fiecare caz în parte.

Și într-un caz și în celălalt frumosul este văzut ca perfecțiune, implicit un atribut al Ființei Divine, un predicat universal care se poate aplica oricărui obiect, fenomen (prezent

² *Ibidem*, p.7

³ Umberto Eco îl folosește chiar în titlul studiului său – *Arta și frumosul în estetica medievală*, Ed. Meridiane, București, 1999

sau nu în lumea materială), și pe care Părinții Bisericii îl raportează de fapt la întreaga creație.⁴

În lume, înțelegem ca o creație a lui Dumnezeu și purtând atributele acestei creații, frumosul este o entitate sensibilă, prin faptul că toate lucrurile sensibile, corporale ale lumii, în grade diferite, sunt purtătoare de frumusețe, și este fundamental diferit de frumosul metafizic, spiritual și incorporeal. Întruparea lui Hristos oferă lumii posibilitatea apropierii, realizării unei corespondențe între cele două tipuri de frumos. Hristos, asigurând relaționarea lumii de aici cu cea de dincolo deschide concret posibilitatea acestei comunicări. Doar prin acest fapt esențial al Întrupării cele două entități pot fi puse în corespondență. Ele nu se confundă niciodată dar se întregesc una pe cealaltă, arătând astfel într-un mod cât mai concret plenitudinea acestei lumi.⁵

Un alt lucru deosebit de important este faptul că întreaga estetică medievală este o estetică a simbolurilor, pentru că, în fapt, arta este de fapt în toate formele ei de expresie dominată de simbolul religios. Artă transmite un mesaj care poate fi decodat doar în cadrul de semnificații al învățăturii creștine.

Correspondența dintre cele două regimuri de realitate, ontologice, *Dincolo versus Aici*, se poate realiza numai prin intermediul simbolului. Și cum cel mai important simbol biblic este *Lumina*, nume al lui Dumnezeu, atunci desigur reprezentarea dominantă a frumosului medieval este legată de ceea ce am putea numi estetica luminii. Simbolul luminii se află în chiar inima creștinismului, întrucât *Dumnezeu este lumină*.⁶

⁴ Cuvântul grecesc care desemna această convingere era *pankalia*, într-o traducere liberă însemnând Frumosul, este prezent pretutindeni în lume, vezi Const. Aslam, *Curs de estetică – Paradigme ale artei și frumosului. O perspectivă istorică și sistematică*, Univ. Națională de Arte, București, 2006, p.102

⁵ *Ibidem*, p.103

⁶ Textele biblice abundă în identificarea lui Dumnezeu cu lumina. Indicăm o listă, desigur incompletă, a referințelor. Psalmii, 23, 10; 35, 9; 45, 8-10; 103, 1-2; Avacum, 3, 3-4; Iov, 36, 22-23, Iezechiel 1, 27-28, 2,1; Înțelepciunea lui Solomon, 7, 26, 12, 16; 28-30; Ioan 1, 4-5 și 9; I Timotei, 6, 15-16; Iacov, 1,17; Isala, 6-13; 26,19. Lista completă poate

Atât Vechiul cât și Noul Testament și, nu mai puțin, Părinții și Tradiția, atunci când se referă la Dumnezeu folosesc, de regulă, cuvintele *lumină* sau *foc* și derivate simbolice ale acestor cuvinte.⁷ Identificarea ființei divine cu lumina și focul apare în multiple contexte biblice.

Chiar termenul *Dumnezeu*, în ordine etimologică, sugerează ideea de *lumină*, de *zi* – latinescul *Deus* provine din rădăcina indo-europeană *deiwo* sau *dyeu*, care înseamnă luminos.⁸

Dumnezeu se îmbracă în lumină ca și cu o haină; Lumina este o energie infinită, imperceptibilă, dar și o strălucire perceptibilă, comparată deseori cu curcubeul, prin vedere; Lumina este veșnică și este un atribut divin; Strălucirea este principala proprietate a lui Dumnezeu Savaot, Împăratul slavei, stăpânul oștirii cerești: soarele, aștrii cei luminători; Fața lui Dumnezeu degajă o lumină înspăimântătoare pentru că arată adevărul și dezvăluie nimicnicia și păcatele omenirii.⁹

Pe lângă celelalte splendori, lumina creatoare a Domnului este mai presus de toate, deoarece strălucirea ei răzbate atât pe tărâmul binelui, cât și pe cel al frumosului. Geneza biblică arată acest lucru foarte explicit. Lumina este frumoasă și, în egală măsură, bună, pentru că de fapt cele două noțiuni sunt complementare.

Cum spuneam, Evul Creștin produce, în ordinea inovației conceptuale, o nouă concepție asupra frumosului – *frumosul ca lumină și formă frumoasă* – numită, prin tradiție deja, *estetica luminii*, urmând sugestile celui mai important simbol al lumii medievale: lumina.

Utilizarea luminii în evul mediu este o atitudine, în primul rând, ce derivă direct din gândirea filosofică creștină. Este vorba,

fi găsită în Maurice Cocagnac, *Religie, Spiritualitate – Studii și eseuri teologice*, Ed. Humanitas, București, 1997, p.13-47, apud Const. Aslam, *op. cit.*

⁷ Nu întâmplător Maurice Cocagnac, inventariind simbolurile biblice acordă, chiar la începutul lucrării, un spațiu important pentru simbolurile *Dumnezeu-lumină și Dumnezeu-foc*

⁸ *Proto-Indo-European Roots*, în <http://indoeuro.bizland.com/project>.

⁹ Const. Aslam, *op. cit.*, p.110

într-adevăr, despre o gândire filosofică creștină și mai puțin despre una dogmatică. Întreaga filosofie medievală, având la bază elementele doctrinei lui Plotin, reînviată de Pseudo Dionisie Areopagitul și desăvârșită de scrierile lui Sfinților Bonaventura sau Toma D'Aquino, are la bază o notă clar neoplatonică. Și poate de aceea folosirea luminii cu atâta entuziasm în arta medievală este justificată ca o consecință directă a neoplatonismului. Lumina fizică era în fapt lumina Duhului Sfânt, lumina ce provenea de la o sursă clară, bine definită, lumina spirituală care avea scopul de a-i ilumina pe toți credincioșii prezenți la Sfintele Slujbe. Vitraliul devenea o poartă a Duhului Sfânt, o poartă care făcea vizibilă lumea puterii lui Dumnezeu și a Sfinților.

La Pseudo Dionisie, Dumnezeu însuși era *Lumina Supraesențială* sau *Soarele Nevăzut*, Dumnezeu Tatăl fiind desemnat ca *Tatăl Luminilor*, iar Hristos *prima strălucire care a revelat lumii pe Tatăl*¹⁰. Importanța desăvârșită a luminii în concepția sa era dată de faptul că nimic din lumea aceasta și chiar din cea de dincolo nu putea fi perceput și înțeles ca atare decât prin intermediul luminii. Nici măcar Divinitatea și virtuțile nu se arătau decât într-o formă vizibilă. Astfel, tot ce se află în această lume sau în cea de dincolo se face vizibil cu ajutorul *luminii materiale*, provenită de la *acea vera lux* a lui Dumnezeu. Universul material era lumină și fiecare element al său era creat întru lumină divină. Nu putem percepe nimic din ceea ce ne înconjoară fără lumină, iar prin analogie nu putem înțelege nimic din rostul vieții noastre fără lumina Duhului Sfânt.

Prezența luminii în viața omului medieval avea un rol capital. La fel cum totul era impregnat cu lumină în realitatea înconjurătoare, la fel în viața sa trebuia să caute și să asimileze lumina spirituală. Metoda analogică era se pare cea mai potrivită pentru a face ascensiunea de la lumea materială spre cea imaterială, spirituală. "Sfântul Bonaventura reia pe baze aproape analoage o metafizică a luminii" sublinia și Umberto Eco¹¹.

¹⁰ Erwin Panofsky, *Arhitectură gotică și gândire scolastică*, Ed. Anastasia, 1999, p.28

¹¹ Umberto Eco, *Arta și frumosul în estetica medievală*, Ed. Meridiane, 1999, p.63

Lumina apare la el ca formă substanțială a corpurilor, o determinare primară pe care materialul și-o asumă în devenirea către ființă.¹²

Lumina devine principiul oricărei frumuseți și dacă putem vorbi de o estetică medievală, vorbim de una a luminii înțeleasă deopotrivă ca sursă, mediu sau strălucire ori chiar culoare. Delimitarea dintre lumina fizică și cea metafizică pare a fi în gândirea filosofică medievală una artificială, pentru că în fapt lumina era Una, desăvârșită aici și dincolo. Frumusețea ei era deopotrivă una imediată, dar aceasta nu era completă fără viziunea extatică și gloria cerească ce derivă din ea.¹³

Suger era și unul dintre susținătorii fideli ai metafizicii neoplatoniciene a luminii.¹⁴ Conștient fiind de efectele privirii unor obiecte strălucitoare de inducere a unor stări extatice, abatele descria această stare ca pe o experiență religioasă, nu ca pe una psihologică.¹⁵ Un vitraliu devenea astfel înțeles ca un vehicul ce „ne desprinde de lucrurile materiale pentru a ne purta spre cele imateriale”, dincolo de latura narativă sau alegorică a acestuia. Strălucirea și impresiunea credincioșilor trebuia să meargă mult mai departe decât simpla contemplare a frumuseții unui vitraliu. Percepția luminii și a formelor trebuia să depășească nivelul material și să deschidă calea către iluminarea spirituală.

Lux nova de care pomenește Suger într-una din poeziile sale putea fi interpretată ca o îmbunătățire a condițiilor de iluminare a spațiului unui biserici prin noul tip de arhitectură și soluțiile de boltire și sprijin ce permiteau înălțarea boltii și a zidurilor, dar și ca lumină a Noului Testament. Creația era însăși lumina prezentă în toate.

Existau la nivelul secolului al XII-lea francez, dezvoltate odată cu renașterea literară, trei importante școli sau mai bine

¹² *Ibidem*, p.64

¹³ *Ibidem*, p.65, citându-l pe Sf. Bonaventura, *Sermones*, VI: „Câtă splendoare va domni atunci când strălucirea soarelui etern va lumina sufletele mântuite... O mare veselie nu poate fi ascunsă dacă irumpe în bucurie și cântece pentru cei ce vor ajunge în împărăția cerurilor”

¹⁴ Erwin Panofsky, *op. cit.*, p.31

¹⁵ *Ibidem*, p.30

spus centre de studii. Printre ele cel din mănăstirea cisterciană de la Clairvaux, cel de la mănăstirea Saint Victor și, poate cel mai cunoscut din toate, cel de la Chartres. Se pare că aceste trei Școli au dat culturii și filosofiei medievale trei direcții de abordare. Cu siguranță nu erau radical diferite, dar perspectiva era una bine determinată pentru fiecare în parte. Existau astfel trei modalități de a privi frumusețea lumii – cea cu ochiul fizic, care aprecia formele vizibile, care îl caracteriza pe Hugo de Saint Victor, cea cu ochiul spiritual, care descoperea semnificații spirituale în frumusețea lumii, specifică pentru Bernard de Clairvaux, și ultima era cea a ochiului savant, tipic pentru învățații de la școala din Chartres.¹⁶

Hugo de Saint Victor rămâne poate cel mai important reper al augustinismului din secolul al XII-lea, cel care realizează o reală sinteză spirituală a ceea ce scrisese cu câteva secole mai devreme Sfântul Augustin: „Poți foarte bine să fii un mare mistic fără să știi să scrii și să citești; poți fi un mare mistic, mai mult sau mai puțin învățat, fără să-ți integrezi cunoașterea în viața mistică; poți să fii un mistic foarte învățat și preocupat să-ți transformi cunoașterea în contemplație. Hugo din Saint Victor aparține ultimei categorii”.¹⁷ El a studiat frumosul vizual determinând o direcție empirică a filosofiei sale.

Metafizica școlii din Chartres era una de origine platonice. Ce este important de menționat este faptul că ideile platonice veneau pe o filieră directă, prin studierea scrierilor originale ale lui Platon, ci nu pe filiera interpretărilor oferite de Augustin.

Ei concepeau lumea după modelul unei opere de artă, iar Dumnezeu era văzut constructorul care a *clădit frumosul palat al lumii, ca un elegant arhitect al universului*.¹⁸

Deși estetica școlii de la Chartres se preocupa în mare măsură de frumosul natural, aceasta era cu siguranță aplicabilă și în domeniul artei. Descendența din Platon nu afecta totuși statutul artelor reprezentationale. Ele erau văzute ca proporție

¹⁶ W. Tatariewicz, *op. cit.*, pp.291-292

¹⁷ Etienne Gilson, *Filosofia în evul mediu*, Ed. Humanitas, București, 1995, p.281

¹⁸ Alain din Lille, *De planctu naturae (Plângerea naturii)*, apud W. Tatariewicz, *op. cit.*, p.300

perfectă, iar ideea conform căreia arta viza frumusețea eternă a lumii a stat la baza formării efective a artei gotice din aceeași perioadă. Catedrala din același oraș nu este ridicată întâmplător, toate detaliile fiind bine calculate după rigori matematice. Acum, geometria, pe lângă caracterul tehnic al utilizării ei, începe să fie folosită cu scopuri estetice.

Raportul dintre scolastică și arta gotică devine treptat unul de dependență. Estetica scolastică, dezvoltată începând cu secolul al XII-lea, a fost una din cauzele nașterii noului stil gotic al artei. Platonismul spiritualist al misticilor victorini sau al lui Bernard de Clairvaux, au însuflețit pe Henric, episcop de Sens, ori pe Abatele de la Saint Denis, Suger, în conceperea și clădirea catedralelor gotice timpurii.¹⁹

Estetica scolastică, ce datează de la începutul secolului al XIII-lea, are, pe lângă sursele tradiționale ale scolasticii, care proveneau de la Platon și Augustin, noi orientări către conceptele lui Aristotel. Cele două direcții sunt concretizate pe de-o parte de franciscani, al căror reprezentant principal a fost Sfântul Bonaventura, și respectiv, de dominicani, reprezentati de Toma din Aquino. Cele două orientări sunt complementare și creează imaginea completă a esteticii scolastice medievale.

Conceptul de frumos se traduce clar la Sf. Bonaventura prin lumină. „Lumina este cel mai frumos, cel mai desfătător și cel mai bun dintre toate lucrurile corporale.”²⁰ Alături de lumină și forma este văzută ca având atribute ale frumuseții. El distinge frumosul fizic, vizibil și sensibil, definit ca figură, de frumosul spiritual. De asemenea, el aplică o distincție și între ceea ce este frumos și ceea ce provoacă plăcere. În ceea ce privește arta, consideră că o pictură este compusă din două părți, pictura propriu-zisă și imaginea (imago), cu semnificații ce depășesc cadrul material.

Unul dintre cei mai importanți gânditori ai evului mediu rămâne cu siguranță Toma de Aquino, filosof scolastic care, deși nu are preocupări speciale în domeniul esteticii, tratează totuși cu mare atenție probleme de estetică ca parte integrantă a

¹⁹ W. Tatariewicz, *op. cit.*, p.295

²⁰ Sf. Bonaventura, *In sapientiam (Despre înțelepciune)*, apud W. Tatariewicz, *op. cit.*, p.339

sistemului său de gândire. El nu a scris vreun tratat specific despre frumos sau artă, dar toate scrierile sale fac trimitere mai precisă sau mai voalată la ceea ce înseamnă pentru scolastici ideea de frumos.

Definiția frumosului la Toma apare în *Summa theologiae*, în două versiuni similare de altfel. Sunt frumoase acele lucruri care „procură plăcere când sunt privite”²¹ sau sunt frumoase „acele lucruri a căror percepere place”²². Vederea și percepția (care cuprinde și celelalte simțuri) se pare că sunt similare pentru Toma, el considerând privirea cel mai important dintre simțuri, care le poate chiar înlocui pe celelalte. Conceptul de frumos nu este unul metafizic, transcendent, ci unul văzut ca frumos al creației divine, nu ca perfecțiune. Rolul subiectului care percepe frumosul este de asemenea important la Toma din Aquino, și mai mult definește percepția ca pe un act de cunoaștere în care privitorul implică nu doar simțurile ci și intelectul. Astfel psihologia frumosului la Toma devine intelectualism estetic.²³

Întreaga estetică a evului mediu este cert una legată de teologie, dar unul dintre cele mai importante merite ale acestei perioade este tocmai alăturarea cadrului filosofic de cel teologic. Nu întâmplător poate, secolul I î.Hr și primele două, trei secole ale erei creștine au adus în prim plan teorii estetice și filosofice, care chiar dacă nu erau de origine creștină au pregătit terenul pentru modul de gândire creștin. Apariția creștinismului trebuie văzută și din această perspectivă, cea a integrării perfecte în momentul istoric potrivit.²⁴

Vitraliul între imagine și receptare

Odată cu apariția bisericilor gotice, arta vitraliului cunoaște un mare avânt datorită măririi suprafeței ferestrelor, a rozaselor, în detrimentul frescei, căpătând din ce în ce mai mult

²¹ Toma din Aquino, *Summa theologiae*, în W. Tatariewicz, op. cit., p.369

²² *Ibidem*

²³ W. Tatariewicz, op. cit., p.357

²⁴ Pr. Petre Somen, *Tâlcuiri evanghelice*, Ed. Trinitas, Iași, 2008, pp.187-198

un rol didactic pentru cei ce intrau în spațiul bisericii respective. Originile vitraliilor se pierd și ele în istorie. Există mai multe teorii asupra originilor acestei tehnici speciale de prelucrare a sticlei. Se spune că a fost derivat probabil din fabricația bijuteriilor și mozaicurilor, tehnica lor fiind foarte răspândită încă din primele secole creștine, preluată bineînțeles de la romani.²⁵

Dar vitraliile, așa cum le cunoaștem astăzi, se pare că au apărut odată cu construirea primelor biserici gotice, cele mai vechi datând din secolul XI.

Ferestrele gotice, de o lungime impresionantă, înfățișează scene pictate din Biblie și, filtrând lumina, obțin în interior cele mai neașteptate nuanțe, fapt ce creează o atmosferă copleșitoare pentru credincios.

Sticla dintotdeauna a fost privită ca un lucru misterios, o formă solidă cu proprietăți ale lichidelor sau mai degrabă un lichid solidificat. Ea are capacitatea de a capta lumina și strălucește puternic, deși este fabricată din nisip. În timp, sărurile și oxizii metalici au dat culoare sticlei: cobalt pentru albastru, argint pentru galben, cupru pentru verde și cărmiziu.

Tehnica vitraliului, în linii mari neschimbată până astăzi, a fost descrisă de călugărul Teophilus pe la anul 1100. Stilul gotic, cu biserici din ce în ce mai înalte, dar și mai luminoase, a început să folosească vitraliile la o scară nemaîntâlnită până atunci.

Abatele Suger de la mănăstirea Saint Denis a reconstruit biserica mănăstirii, oferind unul din primele exemple în care vitraliul a jucat un rol definitoriu. În jurnalul său, ținut pe tot parcursul lucrărilor, și-a exprimat credința că lucrurile frumoase ridică omul mai aproape de Dumnezeu.²⁶

Meșterii medievali au ilustrat în tehnica vitraliului imagini realiste, folosind în egală măsură culori saturate, vibrante, cât și nuanțe de alb și griuri.

În secolul al XV-lea, în plin apogeu al goticului, atitudinea față de vitraliu s-a schimbat, acesta devenind mai mult pictură și mai puțin element generator de atmosferă. Culorile au devenit

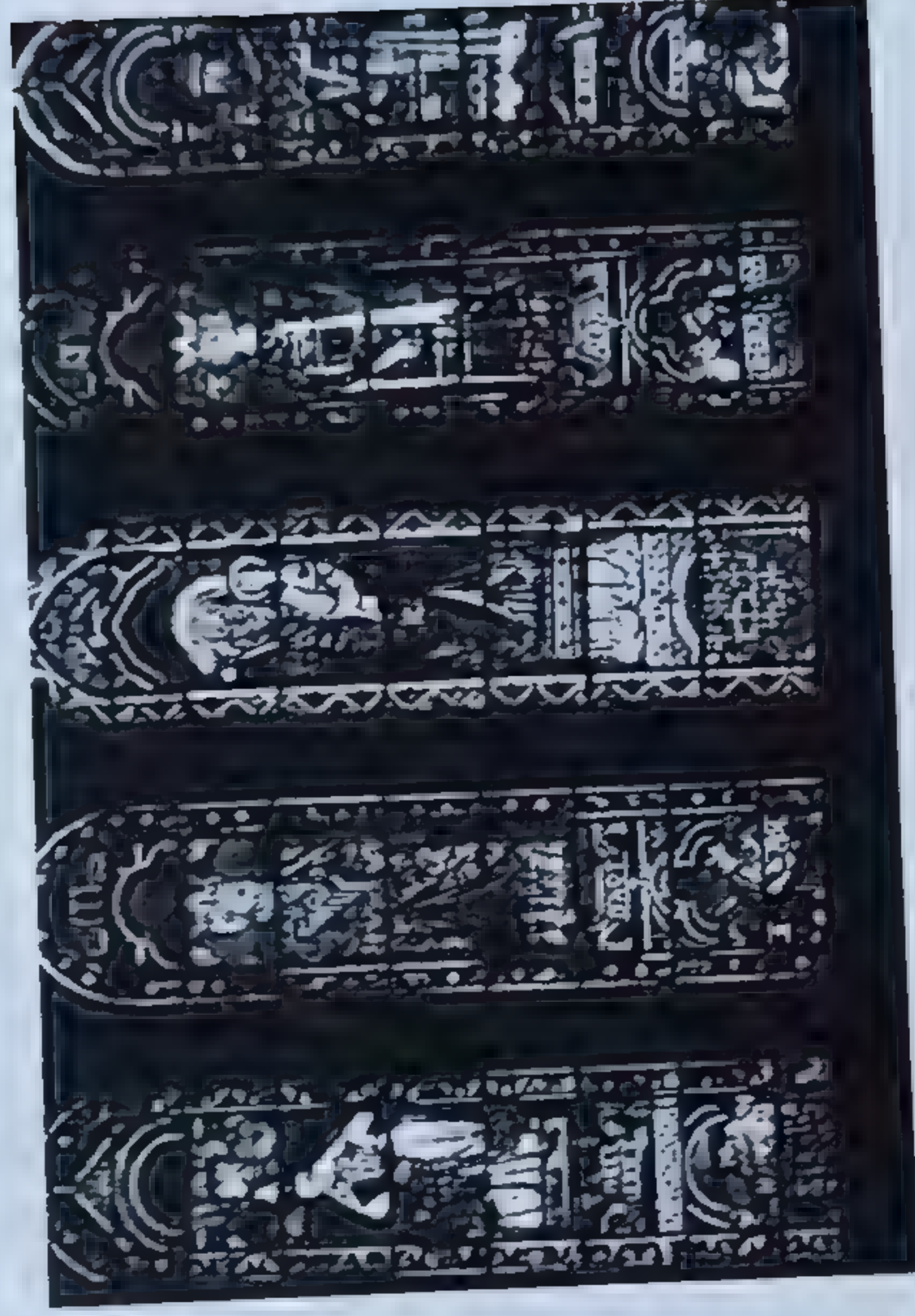
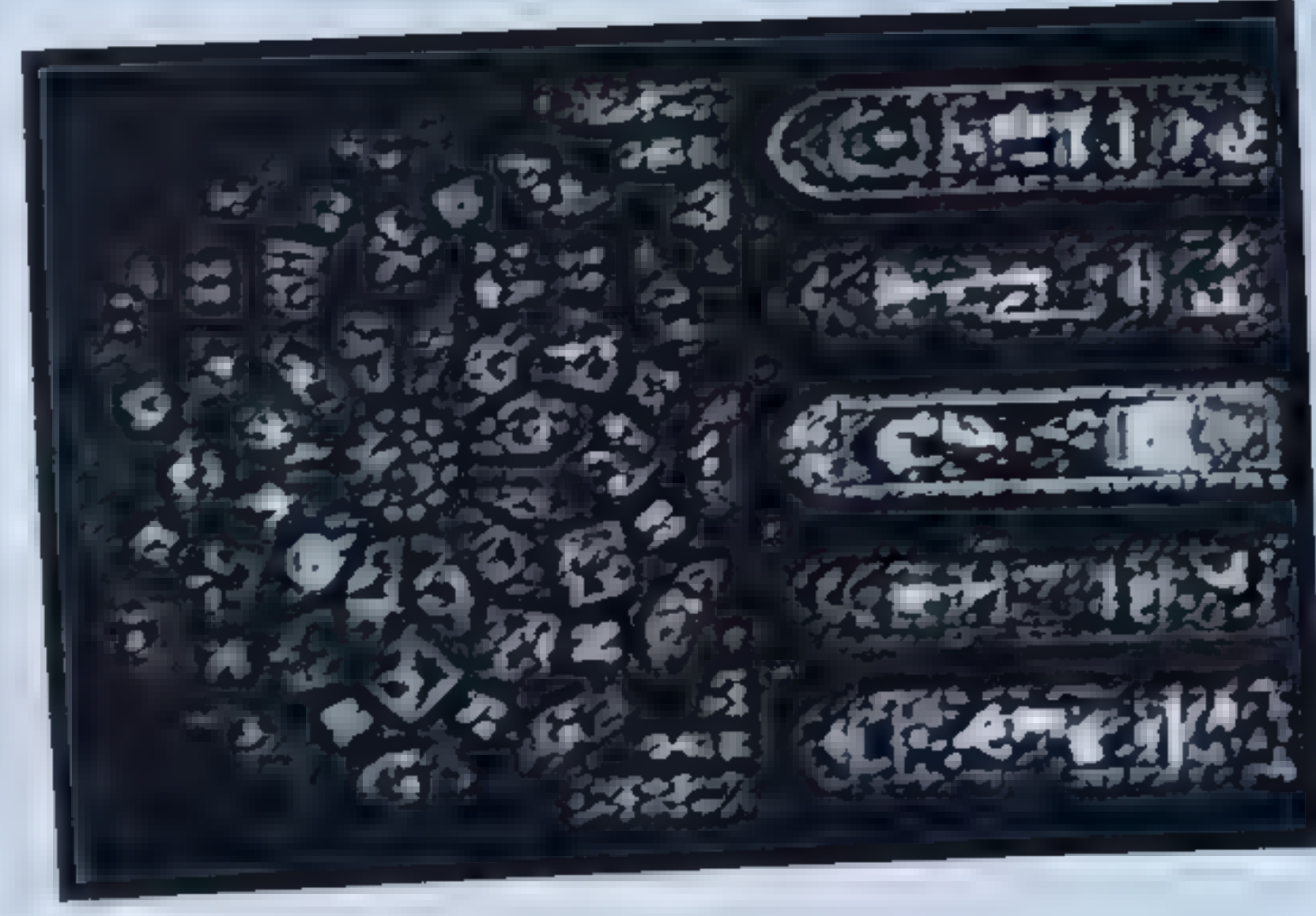
²⁵ Louis Grodecki, *Le vitrail roman*, Ed. Office du livre, Friburg, 1977, pp.38-42

²⁶ *Ibidem*, pp.91-97

mai pale, figurile reprezentate acopereau adesea întreaga fereastră.

Pictura a devenit mai sofisticată, iar noile tehnici descoperite sau redescoperite au permis redarea detaliilor galbene și aurii. Nervurile de plumb acceptate până atunci ca necesare și decorative au fost camuflate cât mai bine prin compoziția desenului.

Vitraliile au fost considerate multă vreme ca o formă mistică a artei vizuale, rezervată marilor edificiilor bisericesti.



Vitralii de la catedrala din Chartres și de la catedrala din Amiens

Se pare ca unele subiecte au fost introduse în iconografie la mănăstirea Saint-Denis și de acolo s-au răspândit pretutindeni. Multe lucruri din programele iconografice erau artificiale. Ele trebuiau să transforme catedrala într-o *enciclopedie de piatră* în care diferitele reprezentări plastice trebuiau să se înșiruie și să se îmbine ca literele unui text sfânt. De pildă, pentru a înfățișa felul în care Hristos a *luminat Ierusalimul* cu predica sa, un maestru din Amiens²⁷ a reprezentat persoana lui Hristos cu o lampă în mână înaintea zidurilor unui oraș. Varietatea concepțiilor este surprinzătoare. Ea include în sistemul ei iconografic toata sfera reprezentărilor, cunoștințelor, tradițiilor și idealurilor care defineau conștiința omului din Evul

²⁷ Louis Grodecki, *Le vitrail Gothique*, Ed. Office du livre, Friburg, 1984, pp.109-110

Mediu. Erau reprezentate Vechiul și Noul Testament, Apocalipsa, vechile legende ale sfinților, fragmente din vechi mituri, poeme epice și credințe populare obscure.

În structura oricărei statui gotice, a oricărei compoziții de vitraliu sau de relief se poate recunoaște totdeauna grija cu care artiștii au încercat să lege fiecare obiect cu ansamblul catedralei gotice. În diferite caiete de schițe această idee se manifestă cu claritate prin stăruința cu care se încearcă să se schițeze, în forme strict geometrice, diferite obiecte cum ar fi corpul și fața omului sau animalului. Poate că maeștrii gotici au fost stimulați în această căutare a unor legi geometrice ale cifrelor și de credința într-o semnificație misterioasă a triunghiului și cercului [Villard de Honnecourt]. Miniatura se detașează și ea treptat de stilul romanic inspirându-se din arta vitraliului, imitându-i atât siluetele delicate cât și efectele grafice.

Printre soluțiile noi aplicate la Saint Denis era și vitraliul, o tehnică relativ nouă și încă prea puțin exploatată la nivelul începutului secolului al XII-lea, deși pare a fi un element în care s-a identificat perfect concepția despre lumină, sursă, percepție și iluminare.

S-a crezut multă vreme că tehnica fusese împrumutată din Orient, acolo unde încrustarea sticlei într-un cadru metalic era bine știută de arabi. Însă dovezi ale folosirii sticlei colorate în Europa există cel puțin din secolul al X-lea, dacă nu chiar de mai devreme²⁸. Atelierele de vitraliu s-au dezvoltat repede, și noul tip de arhitectură început la Saint Denis a permis folosirea acestei tehnici la scară monumentală. Suprafețe din ce în ce mai mari aveau să fie acoperite de vitralii. Ferestrelor de mici dimensiuni din construcțiile romanice, goticul le pune la dispoziție suprafețe din ce în ce mai mari.

Tematica vastă abordată de realizatorii vitraliilor a fost reluată sub diverse forme la bisericile și catedralele gotice binecunoscute ca Reims, Chartres, Amiens, Naumburg, Leipzig, Salisbury, Wells etc. *Nașterea lui Hristos, Fecioara cu pruncul, Răstignirea, Patimile, Învierea*, diverse scene din *Noul Testament*, scene din *viața Sfinților* și portrete ale personajelor biblice sunt ilustrate în culori vii, puternice, accentuate de

²⁸ Henri Focillon, *op. cit.*, p.167

scheletul metalic, armătura care devine și cadru de susținere, dar stabilește și direcțiile compoziționale și contururile formelor.

Vitraliul devine o personificare a luminii divine. Lumina ce străpungea scenele și chipurile sfinților reprezentați era în fapt lumina care le dădea viață, lumina Duhului Sfânt. Fără lumină chipurile sfinților nu ar fi imaginat nimic. Memoria sfințeniei și iluminarea conștiinței fac posibilă transcenderea lumii materiale în care ne-am născut și noi și sfinții dinaintea noastră.

Rozasa de pe fațada vestică, prezentă în toate etapele goticului²⁹, dar mai ales în perioada de maturitate a acestuia ilustrează foarte bine capacitatea de compunere a spațiului arhitectural a artiștilor medievali. Sistemul compozițional centric este unul dintre cele mai firești și cel mai echilibrat care se regăsește în mod natural în conștiința privitorului, așa cum susținea și Arnheim prin normele sale gestaltiste³⁰. Centricitatea se referă la definirea omului, prin *motivație și atitudine umană*, ca un centru al universului³¹, dar mai mult decât atât cred că centricitatea reușește să pună în legătură omul cu un reper. Iar în cadrul gândirii medievale reperul era unul clar, cel reprezentat de Dumnezeu. Centrul era fix și neschimbat, totul pornea și se întorcea la El și așa cum omul prin egoismul său se pune pe sine în locul centrului, tot așa prin iluminare se poate plasa sub centru, devenind conștient că are capacitatea, dacă nu să-l atingă, măcar să tindă spre el. Printre cele mai grandioase rozase se numără cele de la Notre Dame, Paris³² sau Reims.

Biserica din Chartres este unul din principalele exemple de artă a vitraliului, alături de cele din Burges³³ sau Laon, sau catedralele englezești ori bisericile din Burgos și Leon din Spania. Tot în Chartres exista unul din cele mai vestite ateliere de prelucrare a sticlei și de ansamblare a vitraliilor. Ca și în alte cazuri, sticla colorată nu era un element izolat, ci își juca rolul de

²⁹ Goticul francez cunoaște în principal trei faze, cel timpuriu sau lanceolat, matur sau radiant sau reionant și târziu sau flamboiant

³⁰ Rudolf Arnheim, *Forța centrului vizual*, Ed. Meridiane, 1995

³¹ Cosma Jurov, *Arhitectura ambianțelor*, Ed. Capitel, 2006, p.290

³² Henri Focillon, *op. cit.*, p.169. Autorul compară chiar rozasele transeptului de la Notre Dame cu roțile de foc ale carului biblic

³³ Saint Étienne de Bourges, Ed. Ubacs, 1989

parte integrantă a spațiului architectural. Preferința pentru tipul de reprezentare bidimensional făcea ca imaginile surprinse în cadrul vitraliilor să se armonizeze cel mai bine cu cadrul arhitectonic. Meșterii evitau orice aluzie la natură și se concentrau mai mult spre scheme geometrice ce facilitau iluzia spațiului infinit³⁴.

Observăm, printr-o privire de ansamblu și sintetică asupra perioadei gotice, cum arta vitraliului înlocuiește treptat mozaicurile bizantine sau picturile romanice, fiind ultimul stadiu în *dematerializarea* spațiului interior³⁵. Vitraliul rămâne unul din mijloacele cele mai potrivite pentru a exprima idei transcendente. Capacitatea de control material asupra unui mijloc de expresie imaterial și inconsistent, cum este lumina are după cum am văzut repercusiuni importante în capacitatea omului simplu de a înțelege lumea desăvârșită a împărăției lui Dumnezeu.

La fel ca instalațiile artei contemporane, care au drept principal scop crearea unui cadru capabil să ofere senzații complexe privitorului, catedrala gotică folosește resurse multiple pentru a obține efectul de ansamblu. Vitraliul este una dintre ele, însă nu singura. Este poate totuși cel ce are una dintre capacitățile cele mai importante de a impresiona direct participantul la Slujbă. Ansamblul unei biserici, însumând cadrul arhitectural, pictura, sculptura, vitraliul, muzica, decorația altarului sau alte elemente vizual-auditive din spațiul respectiv au creat dintotdeauna celui prezent un mediu specific în care experiența fizică, perceptivă îmbinată cu acțiunile care se desfășurau în timpul Liturghiei era capabilă să facă trecerea spre o receptare afectivă, o experiență spirituală completă.

BIBLIOGRAFIE

Aslam, Constantin, *Curs de estetică – Paradigme ale artei și frumosului. O perspectivă istorică și sistematică*, Univ. Națională de Arte, București, 2006

³⁴ William Fleming, *op. cit.*, p.264

³⁵ *Ibidem*, p.266

- Coldstream, Nicola, *Medieval Architecturo – Oxford History of Art*, Oxford University Press, 2002
- Eco, Umberto, *Arta și frumosul în estetica medievală*, Ed. Meridiane, București, 1999
- Erlande-Brandenburg, Alain, *Catedrala*, Ed. Meridiane, București, 1993
- Erlande-Brandenburg, Alain, *L'art gothique*, Ed. Citadelles & Mazenod, Paris, 2004
- Gilson, Etienne, *Filosofia în evul mediu*, Ed. Humanitas, București, 1995
- Grodecki, Louis, *Le vitrail Gothique*, Ed. Office du livre, Friburg, 1984
- Grodecki, Louis, *Le vitrail roman*, Ed. Office du livre, Friburg, 1977
- Henderson, George, *Goticul*, Ed. Meridiane, București, 1980
- Merimee, Prosper, *Studii asupra artei din Evul Mediu*, Ed. Meridiane, București, 1989
- Panofsky, Erwin, *Arhitectură gotică și gândire scolastică*, Ed. Anastasia, 1999
- Stein, Henri (ed.), *Les architects des Cathedrales gothiques*, Ed. Librairie Renouard, Paris, 1938
- Tatarkiewicz, Wladyslaw, *Istoria esteticii*, Ed. Meridiane, București, 1978
- *** *Gothic*, Tandem Verlag, 2007
- *** *Saint Étienne de Bourges*, Ed. Ubacs, 1989

OANA NICUȚĂ este doctorand la Facultatea de Arte Plastice, Decorative și Design a Universității de Arte „George Enescu”, Iași, a absolvit în 2006, Facultatea de Arte Plastice, Decorative și Design, Iași, Secția Pictură Murală. A participat la mai multe expoziții de grup și a publicat anterior articole în revista ARTES a Centrului de cercetare *Estetică și Creație Artistică* din cadrul aceleiași facultăți. În prezent este preparator universitar la Catedra de Istoria și teoria artei, Facultatea de Arte Plastice, Decorative și Design Iași.

Asistent univ. drd. **Andreea Stoleriu**
**TABLORILE VOTIVE ȘTEFANIENE ÎNTRE MEDIEVAL ȘI
PREZENT**

Abstract

The importance of Stephen the Great for the history and the moldavian culture is impressive, because he had to defend and help the cristallisation of a new artistic style specific for Moldavia.

The theme of the votive portrait, was untill this day a source of major interest for historian and artists, because it offered precious information and details regarding the great characters of our history, as it is showed also in this study, thru the highlights that surround the personality of Stephen the Great.

Importanța lui Ștefan cel Mare pentru istoria și cultura Moldovei este impresionantă, acestuia revenindu-i rolul de a apăra și totodată de a ajuta la cristalizarea unui nou stil artistic specific moldovenesc. În cronici, primele date¹ legate de portretul voievodului le întâlnim la Grigore Ureche, care precizează și elementele definitorii ale caracterului acestuia, cum ar fi curajul și patriotismul.

În timpul prodigioasei sale domnii, Ștefan cel Mare a reușit să-și apere țara și să întărească relațiile politice cu statele vecine. Cu toate acestea voievodul nu a neglijat aspectele culturale atât de particulare matriței spirituale ale poporului din care făcea parte, îmbinând în mod fructuos tradițiile și specificurile culturale autohtone cu cele care tindeau să devină adevărate repere ale culturilor slave și occidentale. „O dată cu domnia lui Ștefan cel Mare, începe perioada în care cultura

¹ Alți scriitori care au prezentat ulterior personalitatea domnului moldovean sunt Vasile Alecsandri, Barbu Ștefănescu Delavrancea și Mihail Sadoveanu

slavo-română atinge apogoul dezvoltării sale, până către mijlocul veacului al XVI-lea”².

Personalitatea lui Ștefan impresionează prin toate acestea, marcând în mod prolific istoria secolelor al XV-lea și al XVI-lea, lăsând posterității o amplă și bogată moștenire culturală: un teritoriu al Moldovei integru și neștirbit, o credință creștină puternică, întreținută prin numeroasa salbă de biserici și mănăstiri pe care le-a zidit, prin cărțile, miniaturile și obiectele de cult pe care le-a săvârșit. Fiind un continuator al tradiției mai vechi de emancipare a culturii moldovenești, începută odată cu întărirea autorității domnești din vremea lui Alexandru cel Bun, Ștefan cel Mare constituie prin impunerea propriei personalități, un moment de maximă importanță a culturii și istoriei Moldovei. În plan artistic, conștientizarea importanței personalității sale, poate fi dată și prin simpla preluare a modelelor artistice generate în perioada domniei sale, prin perpetuarea formelor culturale născute și dezvoltate în contextul istoric din care acesta a făcut parte, respectiv prin reinterpretarea acestor forme de către generațiile următoare, ajungând până în prezent, unde interesul pentru extraordinara sa personalitate încă se păstrează în cadrul unor perspective culturale deosebit de largi.

În acest studiu vom aborda în mod comparativ *Tablourile votive* din vremea lui Ștefan cel Mare și cele care au fost realizate după moartea acestuia, evidențiind importanța și influențele lucrărilor create în timpul domnitorului pentru arta din perioada ulterioară.

În unele cazuri, ctitoriile și picturile acestora au fost refăcute parțial sau chiar în întregime, după cum trebuințele o cereau, ulterior morții lui Ștefan, consemnându-se prin aceasta un fapt de o deosebită importanță, revelat prin continuitatea actului ctitoricesc de către urmașii domnitorului. Pentru înțelegerea profundă a *Tablourilor votive*, acestea trebuie imaginate în contextul perioadei din care fac parte. În acest fel, recunoaștem picturile de secol XV de la Suceava, Pătrăuți și Voroneț, cele de secol XVI, în care se păstrează chipul domnitorului precum întâlnim la Dobrovăț, cele din veacul al XIX-

² M. Berzea, *Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare*, Editura Academiei Rep. Române, București, 1964, p.12

lea reprezentate prin tabloul votiv de la Iași, și cele mai recente de secol XXI, în ansamblul pictural de la Putna. Cele mai complexe procese de reconstrucție se întâlnesc la Putna și la Iași, unde bisericile ștefaniene au fost refăcute în totalitate, având însă o însemnătate aparte chiar și în aceste condiții, pentru cultura românească.

Din punct de vedere compozițional fiecare imagine este diferită, în fiecare tablou votiv apărând alți membrii ai familiei lui Ștefan cel Mare, fapt ce servește unei mai ușoare datări exacte a picturii.

La Pătrăuți, *Tabloul votiv* se află pictat pe peretele sudic al naosului, unde sunt înfățișați domnitorul, Bogdan, Maria Voichița și cele două fiice, Maria și Ana, iar pe peretele alăturat Sfântul Constantin și Iisus, întreaga scenă fiind una dintre cele mai complexe și mai frumoase din punct de vedere stilistic și compozițional.

Reprezentat și la Voroneț pe peretele vestic al naosului, *Tabloul votiv* prezintă o altă ierarhie față de cea de la Pătrăuți. În fața lui Iisus se află Sfântul Gheorghe ca intercesor alături de Ștefan cel Mare și familia acestuia, respectiv una dintre fiicele sale – cel mai probabil Maria, respectiv doamna Maria Voichița și Bogdan.

La Suceava, imaginea care-l reprezintă pe voievod se află pe peretele vestic, continuându-se și pe cel sudic al naosului. „Imaginea principală îl reprezintă pe Mântuitorul așezat pe tron și binecuvântând pe Ștefan cel Mare care îi înfățișează macheta ctitoriei. Domnitorul este condus în fața tronului divin de către prorocul Ilie care îl ține de mână cu un gest de bunăvoință protectoare”³. Pe peretele sudic în schimb sunt înfățișați membrii familiei domnitorului, Bogdan, Maria Voichița și încă un personaj, despre care se presupune că ar fi Alexandru, idee plauzibilă în condițiile în care schema compozițională s-a păstrat intactă din perioada respectivă, sau poate fi vorba de Ștefăniță Vodă cel Tânăr, dacă în urma repictării bisericii din timpul acestui domn (1522 - 1526) s-a adăugat un alt portret pe lângă cele inițiale.

³ Vasile Drăguț, *Artă creștină în România*, vol. 4, Editura Institutului biblic și de misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1985, p.140



Fig.1 *Tabloul votiv*, Biserica „Sfânta Cruce”, Pătrăuți, 1496-1499



Fig.2 *Tabloul votiv*, Biserica „Sfântul Gheorghe”, Voroneț, 1496



Fig.3 *Tabloul votiv*, Biserica „Sf. Ilie”, Suceava, sfârșitul sec. al XV-lea (1490)



Fig.4 *Tabloul votiv*, Biserica „Pogorârea Sf. Duh”, Dobrovăț (1529)



Fig.5 *Tabloul votiv*, Biserica „Sf. Nicolae Domnesc”, Iași, 1904

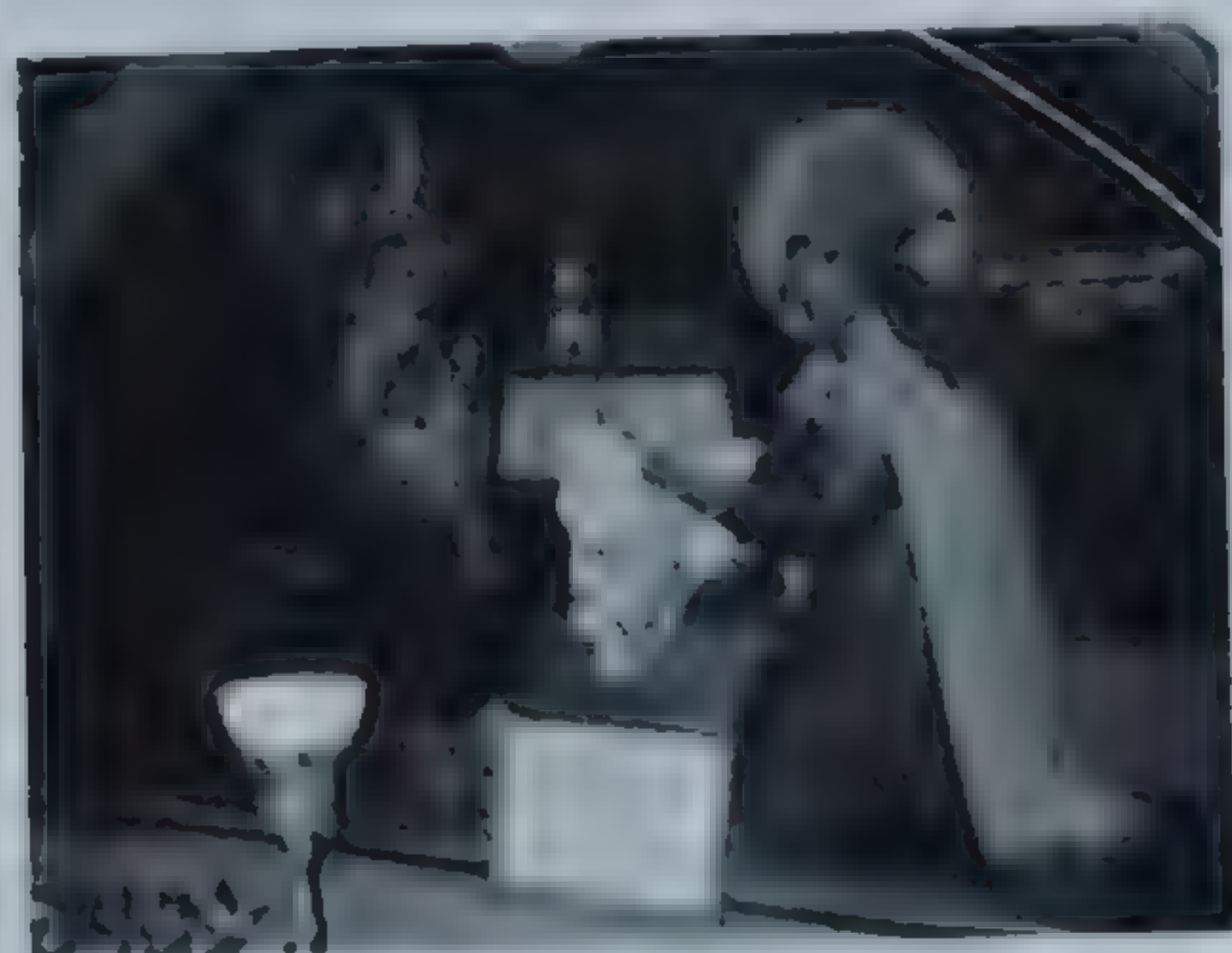


Fig.6 *Tabloul votiv*, Biserica „Adormirea Maicii Domnului”, Putna, 1992-2002

Biserica de la Dobrovăț, ctitorie a lui Ștefan cel Mare, clădită între anii 1503-1504, nu a fost pictată în vremea domnitorului, ci mai târziu, după 1527, în timpul domniei lui Petru Rareș, care a făcut posibilă împodobirea acestui locaș de cult după o perioadă îndelungată de la construcție.

Tabloul votiv se găsește pe peretele vestic al naosului, acesta fiind una dintre cele mai interesante reprezentări contextuale ale domnitorului. Imaginea surprinde o succesiune de personaje, în care artistul îl prezintă pe Iisus în partea dreaptă pe un tron bogat decorat, fiind plasat mult mai sus decât restul personajelor. În stânga sunt surprinși trei bărbați a căror poziție, vestimentație și fizionomie seamănă extrem de mult, evidențiind gradul de rudenie dintre domnitor și cei doi fii ai săi. Ștefan cel Mare este cel care înmânează macheta bisericii lui Hristos, fiind urmat de către Bogdan și de Petru Rareș, respectându-se în mod exact și ordinea cronologică a domniilor celor trei voievozi moldavi. Acest gen de reprezentare este atipică, de obicei alături de domnitor fiind prezentați membrii direcți ai familiei. Din această imagine lipsesc doamnele, artistul dorind probabil să accentueze ideea succesiunii la tron pe cale masculină.

Cât despre vestimentația personajelor, aceasta pare a fi inspirată de cea de la Voroneț. „Mantiile de tip imperial – așa numitele granațe – par să reamintească că domnitorii Moldovei se socoteau succesorii de drept ai Bizanțului căzut sub stăpânire otomană. Așadar, tabloul votiv de la Dobrovăț exprimă nu numai un gând pios, ci o aspirație de afirmare în spațiul de veche tradiție a Orientului ortodox pentru a cărei protecție spirituală s-au revărsat deseori generoasele danii venite din Țările Române”⁴.

Lucrarea prezintă importanța istorică și artistică deosebită a *Tabloului votiv*, dovedind continuitatea stilului pictural de-a lungul întregii perioade a domniei ștefaniene, fapt merit să întărească și în acest context bogăția spirituală a sistemului de valori artistice apărute în timpul acestei prolfice domnii.

Lăsând în urmă aceste ctitorii păstrate încă din vremea lui Ștefan cel Mare vom trece la un alt punct, marcat de acele ctitorii care astăzi mai continuă să existe doar datorită faptului că

⁴ Vasile Drăguț, *op.cit.*, vol. 5, p.140

au fost total reconstruite, oprindu-ne la Biserica „Sfântul Nicolae Domnesc” din Iași și la Biserica „Adormirea Maicii Domnului” de la Putna. Cunosând o tumultuoasă istorie, biserica ieșeană a fost construită în epoca lui Ștefan cel Mare (1491-1492), dar dărâmată ulterior, în anul 1888, respectiv reconstruită și repictată în anul 1904 de către arhitectul francez André Lecomte du Nouy – cel care a restaurat și Biserica „Sfinții Trei Ierarhi” din Iași, și de fratele său, pictorul Antoine Lecomte du Nouy.

J.J. Antoine Lecomte du Nouy a creat cartoane care au servit drept model pentru picturile murale realizate ulterior din dorința lui regelui Carol I. Echipa care a executat pictura a fost compusă din artistul menționat, Charles Renouardt și Emile Menpiot. Pictura realizată de aceștia se păstrează încă pe pereții Bisericii „Sfântul Nicolae Domnesc”, dar viziunea este schimbată considerabil față de frescele realizate în timpul domniei lui Ștefan cel Mare, probabil și datorită evoluției artei laice de așa natură încât a reușit să înlocuiască creațiile de inspirație bizantină. Acest demers⁵ poate fi considerat și un rezultat al transformării gustului domnitorilor, respectiv al familiei regale, care doreau să-și privească portretul așa cum era, fără ca acesta să sufere o interpretare specifică artei de tradiție bizantină, ci mai curând o idealizare laicizată.

Pornind de la exemplele care deja se făcuseră cunoscute de-a lungul timpului, ale celebrelor *Tablouri votive* de la bisericile amintite, artiștii din perioadele ulterioare realizării acestor monumente, în dorința lor de a păstra adevărul istoric, de a continua tradiția artei bizantine, dar și de a-și prezenta aportul stilistic și artistic, s-au văzut puși în fața unei noi provocări, aceea a preluării și reinterpretării *Tablourilor votive* originale. Pe de o parte, artiștii se vedeau nevoiți să respecte cu o oarecare strictețe modelele tradiționale, oferite de monumentele amintite, iar pe de altă parte, aduceau cu ei conținutul stilistic impus de perioada din care făceau parte. Așa se explică pictura accentuat figurativă cu inserții stilistice specifice sfârșitului de secol XIX și începutului de secol XX, cu detalii precise de vestimentații și fizionomii atent studiate aparținând epocii, ca și identificarea

⁵ Procesul de laicizare a artei cu caracter religios în Țările Române începe încă din secolul al XVIII-lea

concretă a personajelor *Tabloului votiv* (familia lui Ștefan cel Mare, respectiv familia regelui Carol I) din cadrul Bisericii „Sfântul Nicolae Domnesc” din Iași.

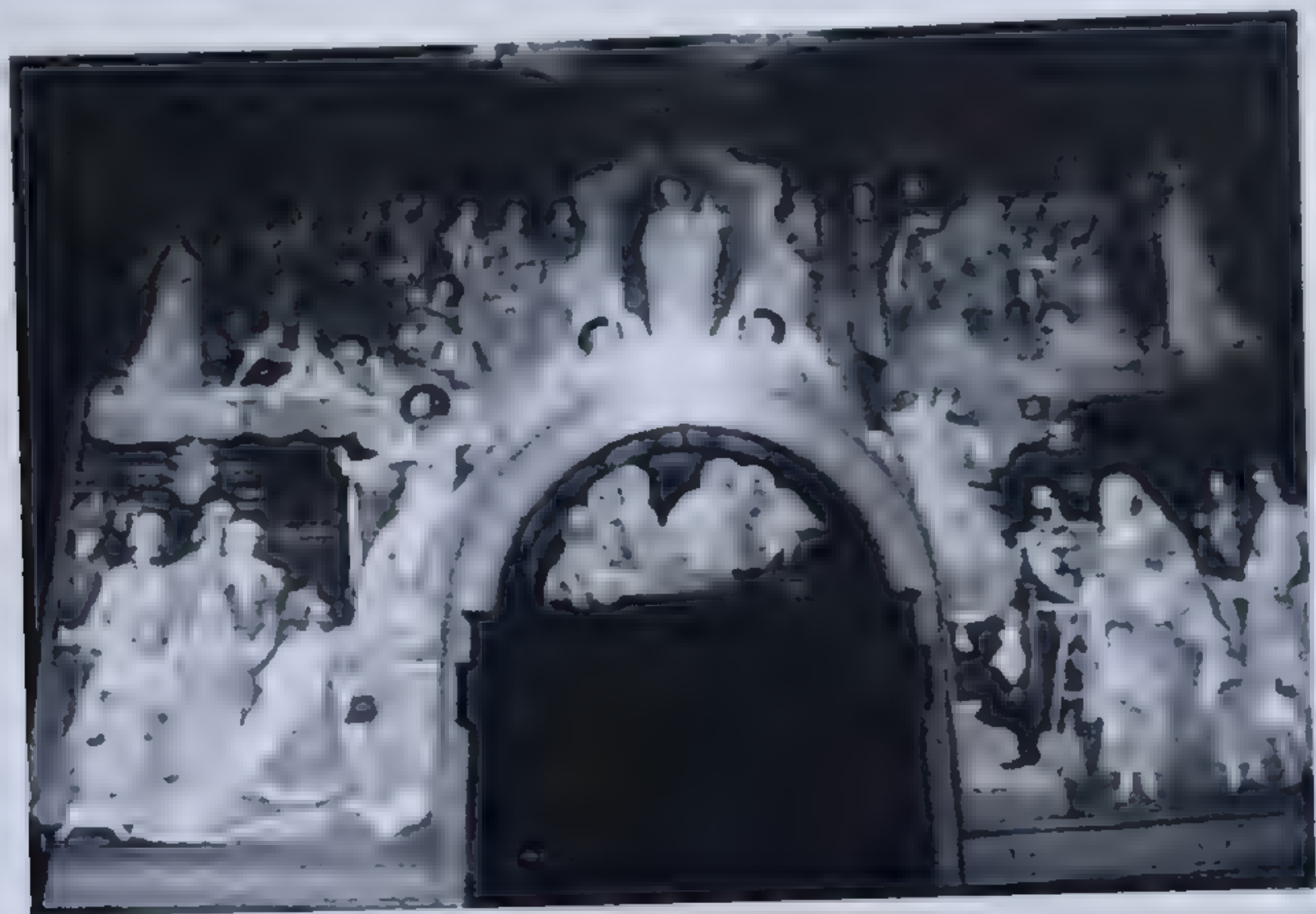


Fig.7 Tabloul votiv, Biserica „Sf. Nicolae Domnesc”, Iași

În privința *Tabloului votiv*, întâlnim o dublă reprezentare în pronaosul bisericii, în partea stângă aflându-se portretul primului ctitor împreună cu familia acestuia, iar în dreapta – regele Carol I împreună cu familia regală. Pictura prezintă o continuitate, aceasta nefiind întreruptă de ușa centrală, ci mai curând integrând-o în ansamblul artistic creat.

Portretul lui Ștefan cel Mare nu mai este unul de sorginte bizantină, ci unul laic, ce surprinde într-un mod idealizat familia voievodului. Interesantă este și abordarea artistului, care în mod contrar scenei de la Dobrovăț (unde erau surprinși doar domnitorul și urmașii săi), le prezintă în această imagine pe cele trei soții alături de domnul moldovean, într-o manieră destul de neobișnuită de redare. În pictura de la Iași este redată singura reprezentare a doamnei Evdochia, prima soție a voievodului, dar cu siguranță într-o imagine profund idealizată, neavând nimic în comun cu realitatea. Dacă privim cu atenție pictura, observăm că cele trei figuri feminine mature (Evdochia, Maria de Mangop și Maria Voichița) seamănă extrem de bine între ele, fapt ce ne face să credem că artistul a redat un ideal de frumusețe comun în secolul al XIX-lea, nefiind neapărat interesat de fizionomiile reale. Chipul domnului păstrează însă trăsăturile caracteristice

cu care ne-au obișnuit exemplele de până acum, portretul senin al domnitorului fiind încadrat de plete și barbă, iar modelul coroanei fiind cel caracteristic ștefanian. Volevodul este surprins îngenuncheat la picioarele Sfântului Nicolae, oferindu-i acestuia macheta bisericii, poziția sa fiind aproape identică cu cea din *Tetraevangheliarul* caligrafiat pentru Mănăstirea Humor. Diferența dintre cele două imagini este că în miniatură domnitorul oferă Maicii Domnului cartea ilustrată, în timp ce în pictura murală acesta se înfățișează cu macheta bisericii ctitorite. Asemănarea este și din punct de vedere vestimentar, în ambele lucrări domnul purtând ținute occidentale, o haină scurtă roșie din brocart, brodată la mâneci și în partea de jos cu hermină (în pictura murală având și o mantie roșie, de asemenea împodobită cu hermină), pantaloni care se văd de la genunchi și până la cizme.

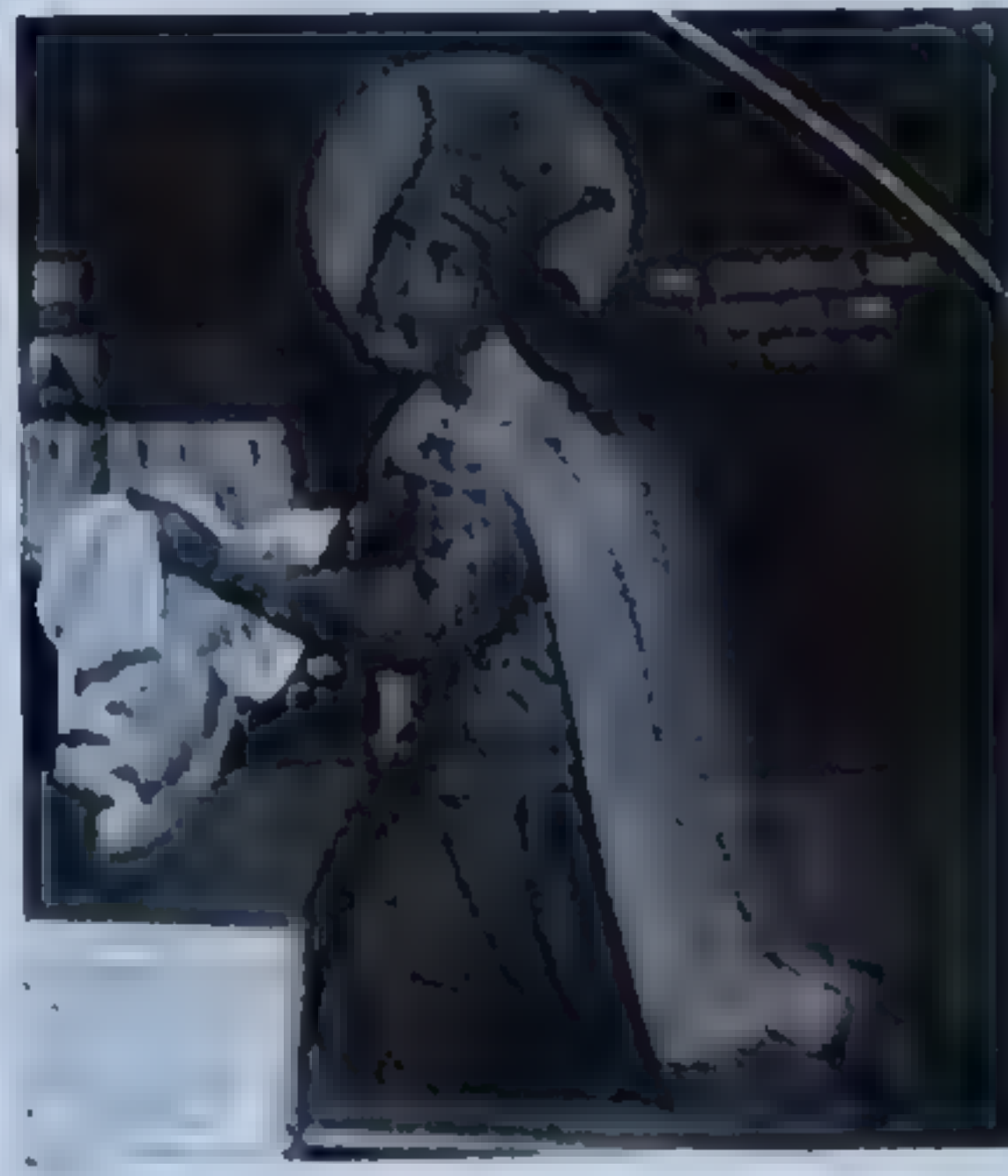


Fig.8 *Tetraevangheliarul*
caligrafiat pentru
Mănăstirea Humor

Fig.9 *Tabloul votiv (det)*
Biserica „Sf. Nicolae Domnesc” Iași

Fig.10 *Tabloul votiv (det)*
Mănăstirea Putna

Judecând după aceste imagini observăm importanța pe care a avut-o miniatura realizată în 1473 pentru tablourile votive ștefaniene, ea fiind o adevărată sursă de inspirație pentru artiști din diferite perioade. Cele trei imagini prezentate, deși toate au în centru imaginea lui Ștefan cel Mare în calitate de ctitor, pot fi interpretate sub raport stilistic în mod diferit, făcându-le destul de greu sau aproape imposibil de comparat, atât timp cât fiecare provine dintr-un alt context artistic și din perioade destul de îndepărtate unele de altele. Certă este însă valoarea unică a artefactului original, a cărui putere de inspirație s-a transmis în

timp, ajungând până în prezent, ca o referință de nestăvilit și ca una dintre cele mai frumoase și mai veridice mărturii despre înfățișarea și personalitatea lui Ștefan cel Mare.

Ultima dintre imaginile pe care le vom detalia în acest studiu este cea de la Mănăstirea Putna, pictată recent, în 2005, de către frații Mihail și Gavril Moroșanu. Putna a fost prima și cea mai importantă ctitorie a lui Ștefan cel Mare, a cărei construcție a fost începută în anul 1469. În anul 1484, mănăstirea este restaurată și pictată, ca o necesitate în urma distrugerilor provocate de un puternic incendiu. În timpul domniei lui Vasile Lupu, edificiul a fost dărâmat și reconstruit de urmașii săi, Gheorghe Ștefan și Eustatie Dabija. Ultima intervenție picturală asupra edificiului începe la data de 10 iulie 2002, când frații Moroșanu încep fresca ce decorează și în prezent pereții bisericii mănăstirii.

Tabloul votiv al domnitorului se află în gropniță, unde se păstrează de asemenea și mormântul domnitorului. Chipul său a fost redat deasupra pietrei funerare, domnitorul fiind îngenuncheat în fața Maicii Domnului și a Pruncului Iisus. Portretul său amintește oarecum de miniatura din *Tetraevangheliar*, dar nu respectă cu strictețe aceste detalii, Ștefan apărând în imagine cu acea haină roșie decorată cu modele aurite, dar cu o mantie albastră. Ca fizionomie, portretul de la Putna se apropie mai mult de cel din ilustrație decât cel de la Iași, diferența fiind dată de aureola din jurul capului, pictată ulterior, după canonizarea binecredinciosului voievod. Fresca de la Putna este realizată într-un stil neobizantin, fiind totodată foarte diferită din punct de vedere stilistic de pictura de la Iași, și mai ales de toate celelalte reprezentări votive prezentate anterior. Originalitatea sa constă însă în plasarea sa inedită, chiar deasupra mormântului domnitorului, pentru a reîntregi imaginea deja conturată de-a lungul timpului despre personalitatea sa marcantă.

Cu toate acestea, dacă este să ne referim la simplul detaliu al respectării modului de reprezentare a fizionomiei voievodului, pictura de la Putna pare a fi mai apropiată imaginii transmise de către sursele originare, descriind un portret mai puțin idealizat, însă adaptat specificului picturii neobizantine și tehnicii picturale.

În ansamblu, studiul de față se dorește a fi o radiografie, deși sumară, totuși veridică a culturii medievale a Țărilor Române, reprezentată și potențată prin abordarea comparativă și detaliată a unei teme de interes atât pentru arta Moldovei medievale, cât și pentru cea ulterioară acestei epoci. Tema portretului votiv constituie până în prezent sursa interesului major al istoricilor și artiștilor din toate veacurile, ea oferind informații și detalii prețioase privitoare la personaje de marcă ale istoriei noastre, așa cum reiese și din studiul de față, prin evidențierea personalității lui Ștefan cel Mare. Nu doar pentru acest fapt trebuie considerată alegerea acestei teme, ci poate mai ales, pentru reliefarea modului în care aceasta a evoluat de la o perioadă la alta și de la o zonă la alta. Este remarcabil exemplul redării lui Ștefan în numeroasele sale portrete votive, care deși diferite sub raport stilistic și formal, reușesc să recreeze imaginea unică a celui mai viteaz dintre voievozii Moldovei, pe care istoria nu întâmplător l-a supranumit *cel Mare*.

Arta portretului, prin genurile în care a fost dezvoltată, fie că vorbim aici de pictură, miniatură, broderie sau chiar sculptură, are așadar calitatea de a consemna veridicitatea unui personaj istoric de importanță primordială și de a păstra vie peste vreme imaginea somptuoasă a acestuia.

Justificările tot mai deselor procese de copiere și reinterpretare în artele plastice sunt extrem de variate, ele fiind într-o strânsă legătură cu societatea și cultura de proveniență, argumentarea acestui fenomen fiind legată totodată și de înțelegerea proceselor culturale adiacente artei. Reinterpretările unor opere emblematice din trecut reflectă un sistem de valori aflat într-o continuă schimbare, exemplele descrise în cadrul studiului nostru și complexitatea procesului de desăvârșire a unei imagini de-a lungul timpului, fiind elementele primordiale ale evoluției și definitivării valorilor culturale din care face parte și arta.

Alegerea dintr-o multitudine de personalități a celei lui Ștefan cel Mare servește unei argumentări pe cel puțin două planuri. Unul dintre acestea ar fi dat de faptul că marele voievod reprezintă un valoros simbol al poporului român, cu o mare însemnătate istorică, religioasă și artistică. Cel de-al doilea nivel al argumentării are în vedere rolul esențial pe care Ștefan l-a asigurat artei moldovenești în largul context al culturii românești.

Un alt motiv este dat de interesul constant pentru evoluția portretului votiv al acestui domnitor de-a lungul istoriei, începând din secolul al XV-lea și ajungând până în secolul XXI, portretele votive realizate după moartea domnitorului făcând adesea subiectul unor discuții aprinse, cum este cazul distrugerii, reconstruirii și repicării bisericilor de la Iași și de la Putna.

Importanța portretului votiv în arta Moldovei din secolele XV-XVI este așadar una primordială pentru cunoașterea și înțelegerea spiritualității acestui popor. Artă moldovenească din timpul lui Ștefan a adus elemente originale, păstrându-se până în prezent câteva dintre cele mai importante piese de artă medievală, fără de care imaginea noastră asupra acelor timpuri nu ar fi fost tot atât de bine conturată. Artefactele și portretele votive înfățișându-l pe Ștefan cel Mare, ca de altfel întreaga artă medievală moldovenească, ne-au conturat imaginea unei lumi puternic spiritualizate, pe care trăirile irepetabile ale artiștilor din acea vreme au reușit să o surprindă în mod magistral, aducând liniștea, credința și priceperea faptelor biblice în sufletele credincioșilor, trăiri atât de necesare într-o epocă prea de plină de incertitudini și amenințări. Opere de artă majore, precum *Tetraevangheliarul* caligrafiat pentru Mănăstirea Humor sau *Tablourile votive* de la Pătrăuți, Voroneț sau Dobrovăț se dovedesc și astăzi, în ciuda degradărilor timpului sau ale factorului uman, sursele de inspirație cele mai veridice ale oricărei descrieri privitoare la viața, cultura și arta din timpul lui Ștefan cel Mare.

BIBLIOGRAFIE

- Drăguț, Vasile, *Artă creștină în România*, Editura Institutului biblic și de misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1985, vol. 4
Drăguț, Vasile, *Artă creștină în România*, Editura Institutului biblic și de misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1989, vol. 5
Drăguț, Vasile, *Dicționar enciclopedic de artă medievală românească*, ediție îngrijită de Tereza Sinigalla, Editura Vremea, București, 2000
Drăguț, Vasile, *Pictura murală din Moldova secolelor XV-XVI*, Editura Meridiane, București, 1982

- Eliade, Mircea, Turdeanu, Emil, Brădescu, Faust, *Cuvinte despre Ștefan cel Mare*, Editura Mușatinil, Suceava, 2007
- Păcurariu, Mircea, *Mănăstiri din România*, Editura Noi Media Print, București, 2001
- Scorpan, Costin, *Istoria României, Enciclopedie*, Editura Nemira, București, 1997
- Solcanu, Ion, *Motivații etice și ideologice ale actului ctitoricesc la Ștefan cel Mare*, Iași, Universitatea Al. Ioan Cuza, Extras din Anuarul Institutului de Istorie și Arheologie „A. D. Xenopol” XXIV/1, 1987
- Solomonea, Carmen, *Intervenții de restaurare a tabloului votiv din biserica „Sfântul Gheorghe” Voroneț*, în volumul *Monumentul V*, coordonat de Silviu Văcaru și Aurica Ichim, Tiparul executat de Tipografia Trinitas, Iași, 2003
- Theodorescu, Răzvan, Solcanu, Ioan, Sinigalia, Tereza, *Artă și civilizație în timpul lui Ștefan cel Mare*, Editura Ministerul Culturii și Cultelor, București, 2004
- x x x, *Istoria artelor plastice în România*, Editura Meridiane, București, 1968, volumul 1
- x x x, *Istoria artelor plastice în România*, Editura Meridiane, București, 1970, volumul 2
- x x x, *Arta istoriei – Istoria artei*, Academicianul Răzvan Theodorescu la 65 de ani, Editura Enciclopedică, București, 2004
- x x x, *Buletinul monumentelor istorice*, Tiparul executat la Întreprinderea poligrafică din Sibiu, nr. 4, 1973
- x x x, *Revue roumaine d'histoire de l'art*, Editura Academiei Române, București, 1990
- x x x, *Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare*, culegere îngrijită de M. Berza, Editura Academiei Rep. Populare Române, 1964
- x x x, *Istoria artei*, volum coordonat de Albert Chatelet și Bernard-Phillippe Groslier, Editura Univers Enciclopedic, București, 2006

STOLERIU IRINA-ANDREEA este asistent univ. drd. la Facultatea de Arte Plastice, Decorative și Design din Iași, unde susține seminarii de Istoria artei universale. Absolventă a studiilor de licență și a masteratului teoretic din cadrul Universității de Arte „G. Enescu” Iași, Facultatea de Arte Plastice, Decorative și Design. În prezent, doctorand la Facultatea de Arte Plastice, Decorative și Design din Iași, cu tema *Reinterpretarea portretului din perspectivă contemporană*. A participat la numeroase expoziții personale și de grup și a publicat anterior studii științifice.

Prep. univ. drd. Elena Șoltuz
**IMPORTANȚA BAUHAUS-ULUI PENTRU APARIȚIA DESIGN-
ULUI INDUSTRIAL**

Abstract

Bauhaus is interested to reunify all artistic disciplines – sculpture, painting, decorative art and craft – as inseparable parts of a new architecture. The final goal, even if ideational, for Bauhaus is unitary artwork – the great building – within which there is no boundary between art monumental and decorative art. Thus, during this period are determined rules and principles of new interpretation and structuring of the space, creating a whole with maximum functionality and minimum consumption of material resources. The final result will be combination of usefulness and functionality, efficient use of materials without affecting, however, the aesthetics of the final industrial product.

Bauhaus-ul urmărește să adune într-o unitate întreaga creație artistică, să reunifice toate disciplinele artistico-manuale – sculptura, pictura, arta decorativă și meșteșugul – ca părți componente inseparabile ale unei noi arhitecturi. Scopul final, chiar dacă îndepărtat, pentru Bauhaus este opera de artă unitară – marea construcție – în cadrul căreia să nu existe granițe între arta monumentală și arta decorativă. Astfel, în această perioadă sunt determinate reguli și principii noi de interpretare și structurare a spațiului, pentru crearea unui tot unitar cu maximum de funcționalitate și minimum de consum de resurse materiale. Rezultatul final va fi îmbinarea utilului cu funcționalul, eficientizarea consumului de materiale fără a afecta, însă, aspectul estetic al produsului final.

O importanță deosebită pentru apariția și definirea termenului de design, dar și deschizător de drumuri în multe domenii ale arhitecturii și designului industrial al secolului XX, o are *arhitectul și designer-ul german Peter Behrens*. Pentru o perioadă scurtă, dar esențială, de timp a fost mentorul a trei

arhitecți importanți ai secolului trecut, *Walter Gropius*, *Ludwig Mies van der Rohe* și *Le Corbusier*, care i-au fost învățăcoi aproape simultan la începuturile carierelor acestora.

Are o influență deosebită asupra definirii principiilor de realizare a formei obiectului industrial. Pentru a corespunde cerințelor producției industriale, forma trebuie să se adapteze tehnologiilor de prelucrare și a materialelor care pot fi folosite în acest proces de creație.



Peter Behrens, *Ventilator pentru masă*, 1908

Peter Behrens a fost un adevărat pionier în tot ceea ce a făcut în arhitectură, design și construcții în prima jumătate a secolului XX, la care se adaugă influența sa indirectă, dar marcantă, care a fost amplificată de trei dintre cei mai faimoși studenți ai săi, *Walter Gropius*, *Ludwig Mies van der Rohe* și *Le Corbusier*. De asemenea, pe plan ideatic și de filosofie a culturii secolului XX, crearea conceptului de *identitate a unei corporații*, pe care a pionierat-o la A E G, a avut o imensă influență în a determina alte companii să își creeze una proprie.

Bauhaus este termenul comun folosit pentru Școala de Artă și Arhitectură Staatliches Bauhaus, care a funcționat în Germania în perioada 1919-1933, și pentru modul în care au abordat problema designului. În traducere liberă, cuvântul înseamnă *arhitectura casei* (Architecture House). Stilul Bauhaus a devenit unul din cele mai influente curente de arhitectură modernistă.

Bauhaus-ul concentrează la un loc un însemnat număr de artiști. Sediul său a fost la Weimar, oraș cu o bogată tradiție cultural-artistică. Din gruparea Bauhaus au făcut parte arhitecți, sculptori, pictori, împreună cu artiștii lucrători în metale și în materii plastice, fotografi, tipografi, graficieni.

Designerii de la Bauhaus (profesori și studenți) doreau să se rupă de tradiție și să dezvolte un stil foarte modernist. Intenția lor era să integreze arta, tehnologia și arta meșteșugului în schițele lor și să ignore filosofia de design existentă deja. Ideile inovative erau aplicate în arhitectură, design-ul de mobilier și chiar tipografie. Reprezentanții Bauhaus considerau că orice tip de design trebuie să fie considerat ca fiind artă, la fel ca pictura sau sculptura.

Dintre caracteristicile stilului Bauhaus se remarcă renunțarea la elementele ornamentale, specifice Art Nouveau-ului, lăsând loc funcționalității. Artiștii Bauhaus se folosesc de asimetrie, iar arhitectura este privită acum ca *spațiu*, nu ca *masă*.

Se încearcă stilizarea formelor, raționalizarea spațiilor având ca efect maximum de funcționalitate realizat cu minimum de resurse materiale.

Ca principale obiective, gruparea a preconizat o arhitectură pusă în slujba maselor de oameni rămași fără locuințe după distrugerile războiului și legată de aglomerarea orașelor ca urmare a industrializării și crearea unei sinteze a artelor în care arhitectura are rolul principal, crearea unei estetici a spațiului industrial.

În arhitectură, Bauhaus-ul consideră că frumusețea este o expresie a funcțiunii.

O trăsătură fundamentală a acestei arhitecturi este *depersonalizarea*, adică ruperea ei de orice trăsături naționale, de tradiție și de condițiile climatice.

O altă trăsătură este tipizarea, standardizarea și industrializarea, economicitatea, confortul, organizarea rațională a spațiilor. Clădirile Bauhaus sunt de obicei cubice, cu unghiuri drepte (deși există la unele construcții colțuri și balcoane rotunjite); fațadele sunt netede, iar planul interior este deschis.

În acest fel a fost creată construcția Fagus-Werke de către arhitectul Gropius, unde s-a dat mare extindere panourilor de sticlă, punându-se bazele arhitecturii moderne.

Ca factor pozitiv, gruparea Bauhaus a atras atenția asupra noilor posibilități ale arhitecturii, a prefabricatelor și a industrializării, a osaturii standardisate și a distribuției raționale a spațiului.

Arhitectura Bauhaus-ului plecând de la un raționalism acut, lasă foarte puțin loc afectivului.



Le Corbusier, *Chaise Lounge*, 1929

Un rol important pentru apariția Școlii de artă Bauhaus îl are arhitectul Henry van de Velde ca director al Școlii de artă aplicată din Weimar, a Marelui Ducat Saxon. În 1915 el s-a hotărât să plece și a prezentat ministerului o triplă propunere pentru succesiunea sa. Primul desemnat a fost Gropius, apoi Obrist și Endell. La cererea autorităților, Gropius a prezentat – la 25 ianuarie 1916 – *Propunerile pentru întemeierea unui institut pentru industrie, profesioniști și meșteșuguri*. În acest proiect se cerea artiștilor să se învoiască plini de înțelegere cu mașina, „mijlocul cel mai puternic de configurare modernă a formelor”. Această înțelegere este o cooperare stransă între negustor și tehnician pe de o parte și artist pe de altă parte. Ce-i drept, Gropius vedea avantajele producerii mecanice, dar dorea să o îmbine cu înaltul nivel al forme modelării meșteșugărești. Abia când se reușește ca produsul industrial „să aibă nobile proprietăți ale produsului meșteșugăresc, ideea conducătoare primordială a industriei – înlocuirea muncii manuale pe căi mecanice – își găsește deplina ei realizare”. Impulsurile formale trebuie să vină

așadar de la meșteșug, adică să fie de origine artistică, căci numai artistul posedă aptitudinea „de a da suflet produsului mort al mașinii”. Cu această revendicare, Gropius transpune credo-ul expresionist al însuflețirii universale asupra articolului de masă.

Chemat în 1915 ca succesor al arhitectului și teoreticianului belgian Henry Van de Velde la Școala de Belle-arte din acel oraș, Gropius sosea într-un mediu pregătit să-l primească de vreme ce Van de Velde introdusese deja principiile Werkbaund-ului. Werkbaund-ul, care lupta pentru o arhitectură despuiată de orice element inutil, atrăsese într-adevăr atenția asupra *funcționalului* prin manifestările din Germania și în străinătate, în special în Franța în 1910 și în Germania, la Koln, în 1914.

Scoala de artă Bauhaus a funcționat în trei orașe diferite (Weimar: 1919-1925, Dessau: 1925-1932 și Berlin: 1932-1933) și s-a aflat sub conducerea a trei directori și arhitecți, în același timp (Walter Gropius: 1919-1928, Hannes Meyer: 1928-1930, Ludwig Mies van der Rohe: 1930-1933).

Gropius, ca și Mies van der Rohe de altfel, care avea să-i succedă în 1930 la conducerea Bauhaus-ului, ieșea din atelierul lui Peter Behrens, arhitect celebru pentru îndrăznețele sale construcții din Dusseldorf, din Munchen și Berlin, pe care colaborarea cu marele industriaș Emil Rathenau, președintele A.E.G. (Allgemeine Elektrizitäts Gesellschaft), tatăl celebrului om de stat, îl determinase să conceapă simbioza dintre artă și industrie ca una din sarcinile capitale și specifice ale secolului nostru.

Argumentul lui Gropius a fost că la sfârșitul primului război mondial a început o nouă perioadă în istorie, iar el vroia să creeze un stil arhitectural care să oglindească această perioadă nouă. Concepția sa asupra arhitecturii și modului în care trebuiau să arate obiectele se reunea în jurul cuvintelor funcțional, ieftin și trebuiau să se preteze la producția în masă. Urmărind aceste scopuri, Gropius dorea să reunească arta și meșteșugul pentru a realiza produse cu un grad mare de funcționalitate, dar care să aibă totuși pretenții de a fi obiecte artistice. A fost tipărită o revistă numită *Bauhaus* și o serie de cărți, *Bauhausbuchner*. Cel responsabil cu designul și tipărirea lor era Herbert Bayer.

Mulți critici sunt de părere că reforma germană din aria educației artistice a fost critică, din motive economice. Cum Germania nu dispunea de materie primă la fel de mult ca Statele Unite sau Marea Britanie, a trebuit să se bazeze pe forța de muncă și pe capacitatea de a exporta bunuri inovative și de calitate. Prin urmare, era mare nevoie de designeri și de un nou mod de educație artistică. Filosofia școlii declara, pur și simplu, că artistul trebuie să fie educat să lucreze cu industria.

Originalitatea lui Gropius este de a fi apelat, pentru învățământul pe care vroia să-l organizeze la Weimar, la maeștri ai formelor care nu țin în mod necesar de disciplinele arhitecturale. El a cerut astfel concursul unor meșteșugari, precum și al unor pictori din cei mai avansați în experiențele lor picturale, Klee, Kandinsky sau Feininger, neferindu-se să se înconjoare de artiști tineri și încă foarte puțin cunoscuți ca Schlemmer sau Moholy Nagy.

Bauhaus-ul tindea în învățământul său să dezvolte și să îmbogățească deopotrivă îndemânarea și spiritul elevilor care veneau să se inițieze în arhitectură și în artele aplicate. Ideea lui Gropius era de *a reuni într-o nouă arhitectură toate disciplinele artei și meșteșugurilor*. E vechea idee a artei totale, a sintezei artelor. Ea putea satisface la fel de bine pe funcționaliști ca și pe adepții artei libere.

În afara celor trei orașe diferite și a celor trei arhitecți-directori foarte diferiți, mișcării Bauhaus i-au fost oferite continue provocări, schimbări și redefiniri. Alături de continua lipsă de fonduri, întrucât *Republica de la Weimar* era nu numai extrem de conservatoare, dar și relativ săracă, opoziția inflexibilă a unora din liderii de *modă veche* ai Germaniei anilor 1920, continua schimbare a profesorilor precum și puternicele tensiuni interne și externe au fost tot atâtea cutremure puternice.

Aceste modificări continue, afectând sub toate aspectele funcționalitatea școlii, au făcut ca în decursul existenței sale relativ scurtă, de doar 14 ani, școala Bauhaus să fie supusă unei continue *goane* pentru flexibilitate, schimbare, delimitare, definire, actualizare, redelimitare, redefinire etc. În ciuda acestor avataruri, ceea ce rămâne remarcabil la stilul Bauhaus sunt extrema sa unitate și puternica individualizare artistică, fapte care fac orice astfel de produse industriale și clădiri să fie ușor de recunoscut.

Printre cele mai cunoscute nume care au dezvoltat și au dus mai departe școala Bauhaus sunt Walter Gropius, Mies van der Rohe, Laszlo Moholy-Nagy, Paul Klee, Lyonel Feininger, Frank Lloyd Wright, Wassily Kandinsky și Marcel Breuer.



Frank Lloyd Wright, Casa pe cascadă

Frank Lloyd Wright, reprezintă, în gândirea modernă din arhitectură, specificul american. El pune accentul pe spațiul interior, afirmând: „clădirea se dezvoltă dinăuntru în afară”. Astfel funcția și forma clădirii devin o unitate organică.

Semnificativ este și faptul că el combină betonul cu materiale locale (lemn, cărămidă, piatră), folosind și metale locale, și critică aspru schematismul și geometrismul care îndepărtează arhitectura de nevoile omului.

Le Corbusier este apreciat, mai ales după primul război mondial, prin numeroase publicații și machete ori proiecte și prin construcții revoluționare ca stil (Pavilionul spiritului nou de la Expoziția de arte decorative, 1925).

Pornind de la ideea că problema locuințelor este una dintre cele mai importante ale contemporaneității, bazată pe economicitate, el conchidea că industria trebuie să intervină cu producția de serie, industrializându-se astfel unele elemente folosite în construcție.

După Le Corbusier, bazele arhitecturii moderne trebuie să fie: osatura independentă, planul liber, fațada liberă, terasa și

supraînălțarea pe piloți a primului nivel, satisfacția estetică fiind rezultatul unei creații bazate pe geometrie și al unei expresivități plastice.

Paradoxul aparent al mișcării timpurii Bauhaus a fost contradicția dintre manifestul său artistic, care proclama ca țel ultim al întregii activități artistice și creatoare clădirea, ca un ansamblu finit, și lipsa oferirii de cursuri de arhitectură până în 1927. Până la data primelor cursuri de arhitectură, aparent, cel mai clar produs arhitectural Bauhaus a fost reprezentat de *posterele* sale și de *tapetul* folosit pentru decorarea unora dintre pereții *clădirii Bauhaus* din Dessau. În același timp, munca studenților de a termina proiecte nefinisate sau de a produce alte proiecte bazate pe clădiri niciodată construite, precum și realizarea de piese ambientale, așa cum au fost diverse piese de *mobilier* și de *olărie/ceramică*, a constituit un aspect pregătitor al acestora spre viitoare cursuri specializate.

De fapt, este complet incorect a se vorbi despre o absență totală arhitecturală. În perioada anilor 1919 - 1927, în timpul conducerii Staatsliches Bauhaus de către Gropius, acesta și partenerul său din firma de arhitectură avută în comun, *Adolf Meyer*, nu au făcut nici o deosebire reală între realizările arhitecturale ale firmei și cele ale școlii. Realizările concrete arhitecturale ale acestor ani: casele *Sommerfeld* și *Otto* din Berlin, casa *Auerbach* din Jena, *clădirea Bauhaus* din Dessau, precum și locuințele profesorilor care au predat la Bauhaus, alături de participarea la concursul de design organizat pentru proiectarea clădirii ce urma să devină *Tribune Tower* din Chicago au constituit tot atâtea exemple vii de clădiri (sau de proiecte viabile) realizate conform *manifestului Bauhaus*. În fine, *clădirea Bauhaus* din Dessau este creația lui *Walter Gropius*, construcția în sine spunând aproape totul despre Bauhaus.

Bauhaus vrea să formeze din arhitecți, pictori și sculptori de toate gradele, în funcție de capacitatea lor, meseriași iscusiți sau artiști creatori, în adevăratul sens al cuvântului și să întemeieze o comunitate de lucru a artiștilor – meșteșugari, activi sau în devenire, care să știe să configureze, în mod unitar, construcțiile în întregul lor – structura brută, finisajele, decorarea și mobilierul – într-un spirit format în aceeași direcție.



Mies van der Rohe, Scaun

Fenomenul Bauhaus a avut un impact major asupra artei și arhitecturii în Europa de vest, Statele Unite ale Americii și în Israel; acest lucru s-a întâmplat în anii de după dispariția școlii.

Gropius, Breuer și Moholy-Nagy s-au reîntâlnit în Marea Britanie la mijlocul anilor 1930 pentru a lucra la Isokon, o firmă de arhitectură înființată în 1929 care își propunea să proiecteze și să construiască case și apartamente moderniste. La sfârșitul anilor 1930, Mies van der Rohe s-a stabilit în Chicago și a devenit unul din cel mai proeminenți arhitecți din lume. Moholy-Nagy a plecat și el în Chicago și a înființat școala New Bauhaus, sub finanțarea industriașului Walter Paepke. Atât Gropius cât și Breuer au predat la Școala de Design de la Harvard și au lucrat împreună până în 1941.

Unul din principalele obiective care se urmăreau la Bauhaus era unificarea artei cu meșteșugului și tehnologia.

Unele din cele mai importante contribuții ale școlii au fost în domeniul design-ului de mobilier. Exemple interesante sunt scaunul Cantilever, creat de designerul olandez Mart Stam și scaunul Wassily, proiectat de Marcel Breuer.

Rolul gestaltism-ului pentru definirea conceptului de formă

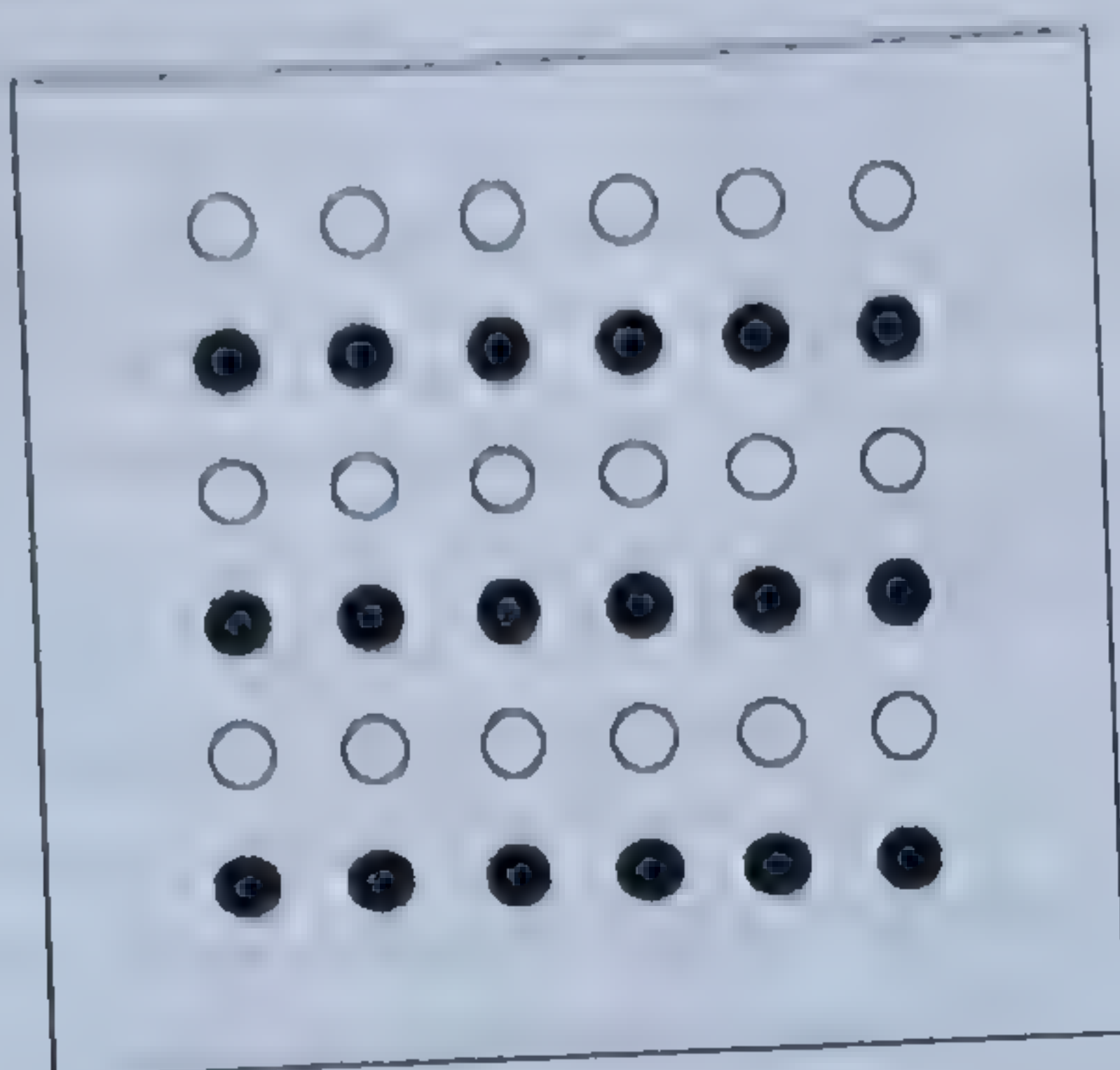
Termen ce desemna, inițial, o școală de psihologie din secolul al XX-lea, care a furnizat fundamentele studiului modern al percepției și care a fost preluat și de studiile literare.

Preceptele Gestaltism-ului, formulate ca o reacție împotriva orientării atomizate din teoriile ce i-au precedat, subliniază faptul că întregul este întotdeauna mai mare decât părțile din care este alcătuit și că atributele acestuia nu sînt deductibile din analiza părților, luate separat. Gestaltism-ul a debutat la sfîrșitul secolului al XIX-lea în Austria și sudul Germaniei, ca o mișcare de protest împotriva școlii asociaționiste și a școlii structurale, cea care recomanda descompunerea realității și experienței în elemente atomizate. Gestaltism-ul propunea în locul atomizării metoda fenomenologică. Această metodă, cu o tradiție în cultura germană, ajungînd pînă la studiile lui Goethe, implică descrierea experienței psihologice directe, fără să restricționeze în nici un fel descrierea. Gestaltism-ul a constituit o încercare de a adăuga o dimensiune umanistă la ceea ce a fost considerat doar studiul științific al vieții mentale. Gestaltism-ul a căutat să descrie calitățile formei, sensului și valorii, pe care ceilalți psihologi fie le-au ignorat, fie au considerat că se situează în afara granițelor științei.

Psihologul Max Wertheimer a publicat în 1912 o lucrare, considerată a marca nașterea Gestaltism-ului. În ea raporta rezultatele unui studiu experimental, efectuat în Frankfurt, alături de alți doi colegi, Wolfgang Köhler și Kurt Koffka; cei trei care vor forma nucleul școlii Gestaltice în următoarele decenii. Primele cercetări vizau aria percepției, în mod particular a organizării percepției vizuale, clarificată cu ajutorul unui fenomen al iluziei. O iluzie perceptuală, care a furnizat un mare ajutor teoriei Gestaltice, a fost așa numitul fenomen *phi*, o iluzie a mișcării aparente, botezat astfel după ce a fost descris în 1912 de Wertheimer.

Fenomenul *phi* este o iluzie vizuală în care obiecte statice înfățișate în succesiune rapidă par că se mișcă prin transcenderea pragului la care fiecare poate fi perceput separat (același fenomen care stă la baza iluziei ce a produs filmele artistice). Efectul fenomenului *phi* era aparent inexplicabil pornind de la presupuziția mai veche că senzațiile experienței perceptuale sunt într-un raport de unu la unu cu stimuli fizici. Mișcarea percepută e o experiență în emergență, ce nu e prezentă în stimuli luați separat, ci depinde chiar de caracteristicile relaționale ale acestora. Sistemul nervos al observatorului și percepția acestuia nu înregistrează semnalele

fizice unul după altul. Mai curînd, organizarea neuronală, ca și experiența perceptuală prind viață imediat ca un câmp integral, dar care conține totuși părți diferențiate.



În studiile mai târzii, acest principiu a fost formulat sub denumirea de legea Prägnanz: Deși s-a intenționat ca teoria Gestaltică să aibă aplicabilitate generală, datele ei au fost deduse exclusiv din observații efectuate asupra percepției. În mod convențional, ne referim la ele sub denumirea de principii Gestaltice ale organizării perceptuale. Tema cea mai importantă a acestei teorii este că stimularea este percepută în termeni organizați sau configuraționali. Patternul precede elementele sale componente și structura are proprietăți ce nu sunt moștenite de la acestea. Cineva care nu poate percepe puncte, poate în schimb zări ușor o linie punctată. Această noțiune a fost capturată într-o frază folosită adesea pentru a caracteriza Gestaltismul: Întregul este mai mare decât suma părților.

Principiul cel mai general, cel cunoscut sub numele de Prägnanz, demonstrează faptul că o configurație perceptuală particulară obținută dintr-o mulțime foarte mare de configurații potențiale, va fi bună dacă toate condițiile vor fi bune. Din nefericire, legea nu definește o configurație *bună* sau *rea*, deși câteva trăsături ale unei configurații bune sunt menționate, între acestea figurând simplitatea, stabilitatea, regularitatea, simetria, continuitatea și unitatea. Ce se întâmplă când aceste proprietăți ale figurilor intră în conflict, putem însă defini doar într-un mod empiric. Elaborările ulterioare ale noilor teorii s-au întins pe câteva decenii. Wertheimer, Köhler, Koffka și urmașii lor au extins metoda Gestaltică în alte arii ale percepției, rezolvării de

probleme, învățării și gândirii. Principiile Gestaltice au fost ulterior aplicate motivației, psihologiei sociale și personalității de Kurt Lewin, și esteticii sau chiar a comportamentului economic. Wertheimer a demonstrat faptul că Gestaltism-ul poate fi folosit pentru a clarifica anumite concepte din etică, din domeniul comportamentului politic sau al naturii adevărului. Tradiția Gestaltică a continuat prin intermediul investigațiilor perceptuale efectuate în SUA de cercetători ca Rudolf Arnheim și Hans Wallach.

În estetică și teoria literară, Gestaltism-ul a avut un impact deosebit în secolul al XX-lea. Influența Gestaltism-ului este vizibilă în tratatul de estetică vizuală *Arta și percepția vizuală* (1954) a lui Rudolf Arnheim, care explorează semnificația Gestaltism-ului ca principiu de bază pentru felul în care noi înțelegem un tablou. Cu toate că accentul este pus pe cercetarea bunului Gestaltic, nu putem spune că aceasta a vizat toate aspectele problemei. Pentru că teoriile și observațiile Gestaltism-ului care au dat rezultate extraordinare când au fost aplicate muzicii și picturii, pot fi aplicate în câmpul literaturii cu rezultate artificiale și deloc semnificative. Mai mult, este imposibil fie să subsumezi toate trăsăturile formale ale muzicii și literaturii ideii de Gestaltism și să demonstrezi că, odată subsumate, efectul emoțional și valoarea estetică devin, astfel, inteligibile. O parte destul de importantă din valoarea estetică a fost lăsată pe dinafară de Gestaltism, astfel încât criticii formalști și filosofi au început să caute în altă parte răspunsuri la întrebările lor.



Victor Vasarely, Gestalt, Art Serigraph

O idee recurentă este cea potrivit căreia trăsătura operativă ce determină percepția noastră a formei este *structura*, formula ascunsă, potrivit căreia este construită opera de artă.

Anumiți critici structuraliști, în special Tzvetan Todorov și Roland Barthes, au încercat să perceapă unitatea operelor literare în termenii unei dezvoltări similare a unităților literare, adesea descrise în mod tendențios drept coduri dar mai bine înțelese drept teme. Aceste unități sunt în mod succesiv variate și transpuse în moduri care transformă opera într-o derivație logică a părților sale. Împotriva acestor teorii s-a adus argumentul că analiza structurală n-a reușit în nici un caz să intre în contact cu sursa reală a unității artistice. Această unitate zace în interiorul experienței estetice în sine și nu poate fi înțeleasă drept o trăsătură structurală a operei de artă.

BIBLIOGRAFIE

- Argan, Giulio Carlo, *Artă modernă*, Vol.I,II, Editura Meridiane, București, 1982
- Cassou, Jean, *Panorama artelor plastice contemporane*, Vol.II, Editura Meridiane, București, 1971
- Fiell, Charlotte and Peter, *Design now!*, Ed. Taschen
- Hoffman Werner, *Fundamentele artei moderne*, Vol.II, Editura Meridiane, București, 1977
- LAROUSSE – *Bricolaj, ghid complet*, Michael Galy (coord.), Ed. Rao
- Madsen, S. Tschudi, *Art Nouveau*, Editura Meridiane, București, 1977
- Marcus, George H., *Masters of modern design – A Critical Assessment*, Ed. The Monacelli Press
- Nicolau-Golfin, Marin, *Istoria Artei*, Vol.II, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1968
- Romeyn, Beck Hough, *The wood book – The Complete Plates*, Editura Taschen
- Wilhide, Elisabeth, *Surface and finish – A directory of Materials for interiors*, Ed. Quadrille Publishing
- x x x, *Funcțiune și formă*, Editura Meridiane, București, 1989
- x x x, *Art Nouveau*, Editura Aquila '93, 2007
- x x x, *Special packaging design*, The Pepin Press, Agile Rabbit Editions

ELENA ȘOLTUZ este absolventă a Facultății de Arte Plastice, Decorative și Design a Universității de Arte „George Enescu”, Iași, specializarea Design industrial, a Masterului de Arte Plastice, la Facultatea de Arte Plastice „Ion Andreescu”, Cluj. În prezent este preparator universitar la Universitatea „George Enescu”, doctorand cu tema: *Analiza, sinteza și implementarea elementelor de ergonomie și ecoproiectare în domeniul design*. Membru al Uniunii Artiștilor Plastici din România din 2009.

2. ACCENTE CONTEMPORANE

Conf. univ. dr. Valentin Sava
UNIVERSAL ȘI NAȚIONAL ÎN AVANGARDA ARTELOR
PLASTICE

Abstract

Closing the "circle" opened at the beginning by the definition of the *avant-garde* as a military term, accepting as a defining element the *time* factor during this entire evolution briefly commented on, we may synthesize the definition of *Avant-garde* in one sentence: "*Avant-garde means being before your time*", beyond the limitative character of the term. It is very easy to identify an expressionist painter or a surrealist poet, as this classification in an avant-garde current does not recommend by all means the belonging of the artist or poet to the Avant-garde.

Understood as a part of the history of modernism, the "*avant-garde*" seems to have disappeared once the cultural, social and economic changes occurred, which were called *postmodernism*. Judging things from the perspective of the verbal practice, the young artists nowadays do not even utter the word *avant-garde*, as they consider it equivalent to such notions as *complete originality* or *faith in the artistic progress*".

Pornind de la deslușirea înțelesului militar al acestui termen, *avangardă*, văzută ca un „detașament aflat în fața frontului, umblând pe drumuri necunoscute până atunci, drumuri pe care le vor străbate mai apoi cei ce vin în urma lui”¹, dincolo de sensul care l-a avut la începutul secolului XX, istoria acestui termen este mult mai veche. Astfel, oprindu-ne în timp doar la nivelul secolului al XIX-lea, termenul *avangardă* a fost – prin extensie – asociat cu ideile politice radicale inițiate mai înainte de gândirea lui Voltaire și – mai târziu – ale lui Jean Jacques

¹ Richard Kostelanetz, *A Dictionary of the Avant-Gardes*, Schirmer Books Ed., New York, 2000.

Rousseau, idei cristalizate și preluate de Revoluția Franceză de la 1789 cu tot ceea ce a urmat. Odată cu începutul secolului al XX-lea, termenul de *avangardă* a căpătat o conotație neutră, evoluând către acoperirea inovațiilor din câmpul cultural-artistic, indiferent de orientarea politică a protagoniștilor.

Pe parcurs, din nevoia unor clarificări conceptuale, acest termen a căpătat sensuri mai complexe, culminând cu viziunea lui Kandinsky care își imagina *Avangarda* ca un triumfi în vârful căruia era plasat artistul menit să conducă omenirea spre orizontul celei mai înalte spiritualități.² Însă partizanii ideilor moderniste nu s-au mulțumit cu nivelul ideilor lui Kandinsky, amplificând și mai mult paleta înțelesurilor pe care le-a căpătat acest termen.

Astfel, Clement Greenberg a văzut în arta *avangardelor* o tendință – în mod necesar elitistă – în efortul acesteia de a se detașa net de cultura populară. La rândul lui, Herbert Read a mers mai departe susținând ideea că termenul de *avangardă* ar trebui aplicat nu numai operelor de artă care contestă prin caracterul lor creația artistică tradițională, ci – prin extensie – termenul ar trebui să acopere și formele instituționale care susțin și promovează operele de artă contestatare.

Iată ce diferențe de opinii s-au produs în numai o sută și ceva de ani, înainte de 1800 neputându-se vorbi de nici un fel de sentiment al alienării cel puțin la nivelul artiștilor, publicul dovedindu-se atunci mult mai înțelegător față de *oferta* artistică a vremii. Contestarea și chiar respingerea de către o oficialitate *emancipată* a ofertei artistice a marcat dramatic destinul artistic al creatorilor începutului de secol XIX, producând suferințe și drame existențiale la nivel individual, dar în același timp a promovat o libertate aproape totală a *deciziei* artistice față de preceptele oficiale și de instituțiile care le promovau, modificându-se astfel continuu condițiile în care artistul a depins de evoluțiile înțelesului termenului de *avangardă*. Poate de aceea, motivul pentru care arta, poezia, muzica sau spectacolul teatral al *Avangardei* au fost adesea atât de greu de înțeles, nu neapărat datorită *ermetismului* intrinsec al operei, ci mai ales faptului că opera a ignorat, ba – mai mult – a atacat regulile care

² Wassily Kandinsky, *Spiritualul în artă*, Ed Meridiane, București, 1994.

au prezidat percepția artistică a celor deprinși să contemple și să înțeleagă arta în afara acestui termen.

Închizând *cercul* deschis la început de definiția *avangardei* ca termen militar, acceptând ca element definitoriu, în toată această evoluție comentată succint, factorul *timp*, putem sintetiza definiția *Avangardei* într-o singură frază: *Avangarda înseamnă a te afla înaintea timpului tău*, dincolo de caracterul limitativ al termenului. Este foarte ușor să se identifice un pictor expresionist sau un poet suprarealist, această încadrare într-un curent de avangardă nu recomandă obligatoriu apartenența artistului sau a poetului la Avangardism.

Mărturie vie a crizei valorilor spirituale ale veacului al XIX-lea, Van Gogh a deschis drumul curentului expresionist modern de la începutul veacului următor, curent care a cunoscut evoluții diferite, adesea contradictorii, dar care a menținut omul în centrul interesului său artistic. *Marea evadare* a lui Gauguin a avut o cauză și un scop. Experiența lui Gauguin a fost mai târziu experiența mai multor artiști aflați în confuzia căutării posibilităților de a învinge sărăcirea progresivă a valorilor omenești, a propriilor valori spirituale, pentru salvagardarea – în ultimă instanță – a propriei lor integrități amenințată de o realitate sfâșietoare, așa cum a fost cea a dezastrului umanitar provocat de primul război mondial.

Van Gogh nu a fost singurul artist care a anticipat criza unității spirituale a sfârșitului de secol XIX, el fiind secondat aproape în aceeași perioadă de belgianul James Ensor și de norvegianul Edvard Munch. Acești artiști hipersensibili, aproape psihotici, au descoperit, fiecare în chip diferit, neliniști asemănătoare, vădind aceleași negre presimțiri. Astfel, intelectual vorbind, Ensor a evoluat de la un socialism utopic și umanitar către un soi de anarhism. „...Ardem întotdeauna ceea ce am adorat... trebuie să ne revoltăm împotriva comunităților! Pentru a fi artist trebuie să trăiești ascuns!...”³ De asemenea, la venirea la Paris a lui Edvard Munch, sentimentul terorii asalta perfid sensibilitatea aproape maladivă a tânărului de numai douăzeci și doi de ani. Încărcat de zguduri și teroare a fost

³ *Les écrits de James Ensor* – Sélection, Bruxelles, 1921 și *Les écrits de James Ensor* (1928-1934), L'Art contemporain, Anvers, 1934.

Urletul realizat în anul 1893, unde deformarea figurii personajului a ajuns la o limită necunoscută până atunci, totul fiind bazat pe expresie: desen, culoare, compoziție. Van Gogh, Ensor, Munch, iată trei artiști diferiți prin conștiință, temperament sau formare, care au avut trei destine legate prin firele nevăzute ale unei istorii comune, la limita patologicului.

La rândul ei, fuga lui Gauguin în căutarea purității unei vieți noi, virgine, a unei lumini și culori noi, l-a inspirat mai târziu pe Kandinsky care a călătorit în nordul Africii, în mările Sudului, în India, China și Japonia, ajungând până în îndepărtatele insule Palau. De asemenea, Paul Klee și Macke au călătorit în înșorita Tunisie, iar Segall și Ernest Barlach au ajuns în Brazilia, respectiv în Rusia centrală.

Alții, precum Kirchner sau Lehmbruck, au ales sinuciderea ca soluție la nevoia lor de puritate, moarte văzută ca o tentativă de evadare într-o *lume de dincolo* mai pură.

În mod similar au procedat și mari scriitori ai vremii, poeți, așa cum a fost cazul lui Éluard, care a refăcut drumul lui Gauguin în Tahiti, mai târziu, în 1924.

În această nouă stare de fapt și-a avut originea o mare parte a avangărzii artistice europene; dezrădăcinându-se din solul situației lor sociale și căutând un *pământ* nou, virgin, fertil năzuințelor lor de noutate pură. Negăsind, în mod tragic, acest nou sol fertil, avangardiștii s-au alienat și mai mult transformându-se în niște „dezrădăcinați”⁴, în căutarea altor drumuri, a căutării libertății în vis, ori în liniștea propriului Eu intim, sau abordând soluții metafizice.

Ignorând, în cel mai bun caz, decadentismul euforic al lui Marinetti, exotismul lui Gauguin, protestul lui Van Gogh, revolta lui Munch, sau moralismul caustic și halucinant al lui Ensor au generat o repulsie activă care a devenit treptat tot mai radicală, antrenând în negare și o serie de aspecte de cultură pe care istoria artei le-a validat în mod fructuos, ajungându-se până la o respingere, în artă, a marii moșteniri figurative a Europei apusene. A fost și cazul picturii naive care, cunoscând un neașteptat succes în primii ani ai secolului 20, a mers mult mai

⁴ Déracinés, în original.

departe în prețuirea exagerată a unui desen infantil, luând ca exemplu activitatea grafică a psihoticilor, așa cum a fost cazul lui Klee și al lui Mirò. Potrivit acestora, tot ceea ce îi putea ajuta pe artiști să se desprindă de regulile unei culturi compromise în ochii lor era bine primit și folosit. Același interes pus în slujba justificării aceluiași motive s-a manifestat pentru arta arhaică, interes stimulat și de intensa activitate arheologică desfășurată în epocă, care aducea la lumină comori ale artei primitive, ce deschideau artiștilor câmpuri noi de documentare, în căutările lor privind înnoirea modalităților de exprimare artistică. Astfel, tot ceea ce era *barbar*, neavând legătură cu arta Greciei antice, clasice sau a Renașterii, era promovat exagerat, uneori cu o violență aproape agresivă. Pe fondul dezvoltării acestei tendințe noi, s-a conturat tot mai puternic influența tot mai mare exercitată de sculptura neagră, africană (și nu numai), asupra artiștilor europeni, începând cu Vlaminck în 1907, Matisse cam în același an și culminând cu Picasso. Nevoia unei viziuni noi, oglindă a unui suflet colectiv, liber de orice încătușare a civilizației de tip european, și-a găsit satisfacția în *descoperirea artei negre*, asemenea descoperirii stampej japoneze în zorii revoluției impresioniste.

Descoperirea artei negre a corespuns cerinței generale a artiștilor Avangardei, cerințe în care s-au identificat toate cauzele revoltei împotriva canoanelor și convențiilor artei europene în vigoare la acea dată. Fiecare a extras din arta neagră lecția care i-a convenit cel mai mult. Pe cubiști, de exemplu, i-a impresionat mai ales energica forță de sinteză degajată de măștile și fetișurile *negre*, sinteză exprimată în planuri largi, volume netede și deformări sumare, care depășeau în viziunea lor orice alte valori plastice consacrate până atunci. Pentru expresioniști, arta neagră a depășit semnificațiile unor simple sinteze, ei văzând în măștile de ritual „obscurele puteri ale cosmosului”⁵. Atunci, la începutul secolului XX, în măsură diferită și în chipuri diferite, exotismul, arhaismul, arta neagră i-a fascinat pe artiștii din toate colțurile Europei, de la Vlaminck, Matisse, Picasso și Léger, la Lipchitz, Laurens și Barlach, de la Martini și Modigliani, la

⁵ Mario De Micheli, *Avangarda artistică a secolului XX*, Ed. Meridiane, București, 1968, pag.62.

Brâncuși. La Brâncuși, *primitivul* s-a identificat cu folclorul românesc, cu componenta artei populare în care s-a sintetizat substanța cea mai viabilă a mitologiei țărănești din România, formată din acel complex de tradiții, legende și obiceiuri populare. Cu această *cheie* a poeziei sale, care a fost folclorul românesc, Brâncuși a deschis calea unei autonomii absolute în universalitatea invenției figurative⁶.

Expresionismul, dadaismul, suprarealismul, ca și cubismul, futurismul, sau abstracționismul au fost mișcările artistice a căror viață și evoluție au constituit tocmai istoria agitată a avangardei artistice moderne. Expresionismul s-a născut având la bază protestul și critica, fiind contrariul pozitivismului, constituindu-se ca o artă de opoziție. Antipozitivismul expresionist s-a tradus, prin extindere, în antinaturalism și în antiimpresionism, deopotrivă, chiar dacă în lucrările expresioniștilor s-au regăsit elemente de realism sau de impresionism (postimpresioniștii Van Gogh, Gauguin, Cézanne sau Ensor, Munch ș.a.). Dacă la naturaliști și impresioniști realitatea a fost ceva ce a trebuit văzut dinafară, pentru expresioniști realitatea trebuia *trăită* din interior. De aceea, alături de Gauguin și Van Gogh, la *carul expresionist au tras* și Vlaminck și Rouault. „Știința ucide pictura” susținea Vlaminck, considerându-se „un geniu de periferie, un pictor popular”. La Rouault, conținutul realismului a trăit mai departe aflându-se într-o permanentă situație de criză, de neliniște și de pasiune mistică chiar și atunci când tema centrală a picturii sale a constituit-o lumea muncitoare, a celor săraci. În Germania, trecerea de la realism și naturalismul exacerbat la expresionismul avangardist s-a făcut într-o manieră și mai categorică în opera lui Hauptmann și a lui Käthe Kollwitz. Artistul expresionist și-a transfigurat mediul. În loc să vadă, el *a privit*, în loc să povestească, el *a trăit*, în loc să reproducă, el *a creat* din nou, el *a căutat*, nu a găsit. Artistul expresionist s-a simțit în interiorul actului creator cuprins de lucrul însuși, ca parte a obiectului. De aici, o accentuare pronunțată a subiectivismului pus în serviciul accentuării adevărului crud conținut în situația realului. La înțelegerea

⁶ *Ibidem*, pag. 64.

acestei evoluții au contribuit și apariția operelor lui Freud⁷, precum și experiențele psihotice ale lui Van Gogh și Edvard Munch. Printre cei mai de seamă artiști avangardiști s-au numărat cei din grupul *Die Brücke*, constituit în 1905 la Dresda, avându-i pe Kirchner, Bloye, Heckel, Schmidt-Rottluff, uniți în anul 1906 cu Emil Nolde și Pechstein. În anul 1910 li s-au alăturat Otto Müller și Van Dongen. Kirchner, cel mai reprezentativ dintre ei, a elaborat programul grupării care vedea pictura ca „arta care reprezintă pe un plan un fenomen sensibil”, pictorul transformând în operă de artă concepția experienței sale. „Regulile pentru fiecare operă în parte se formează în timpul lucrului, prin personalitatea creatorului, maniera tehnicii sale și scopul pe care și-l propune”⁸.

Întemeiat în anul 1911, grupul *Der Blaue Reiter* condus de Kandinsky și Franz Marc, succede lui *Die Brücke*, desființat în 1913. Împreună cu primii doi artiști amintiți, și-au mai desfășurat activitatea la München, Jawlensky, Marianna von Werefkin, frații David și Vladimir Burliuk, Kubin și Paul Klee. La acest șir de artiști și-au mai adus contribuția cu lucrări, Rouault Derrain, Van Dongen, Vlaminck, Picasso și Georges Braque, adică vechii fovi și noii cubiști francezi. Dintre toți, Kandinsky și Marc au fost cei care au menținut spiritul *Călărețului Albastru*, la care a aderat, începând cu o a doua expoziție, și Paul Klee. Acești artiști au manifestat o opoziție față de expresionismul care promova deformarea fizică pentru a realiza comunicarea sentimentelor. Kandinsky a refuzat brutalitatea acestei lumi deformate fizic, precum și violența sa exterioară. Atât Kandinsky cât și Franz Marc au susținut în lucrările lor, inclusiv teoretice⁹, eliberarea adevărului intim al realului de legăturile materiale care împiedică artistul și contemplatorul, deopotrivă, să-l perceapă. După Kandinsky, baza artei era numai *principiul necesității interioare*. În teoria sa Kandinsky a introdus și noțiuni de mișcare a culorilor înseși: mișcări orizontale, centrifuge și centripete. Ca și culoarea

⁷ Este vorba mai ales de lucrările *Interpretarea visului* (1900), *Psihopatologia vieții cotidiene* (1904), *Trei contribuții la teoria sexuală* (1905) și, ceva mai târziu, lucrarea *Totem și Tabu* (1912).

⁸ *Cronica Uniunii Artistice „Die Brücke”*, partea a III-a, 1906.

⁹ Este vorba mai ales de Wassily Kandinsky, *Spiritualul în artă*.

în sine, dinamismul culorilor a fost văzut la Kandinsky ca ceva conexas forme plastice, în operele ulterioare artistul ajungând la o afirmație hotărâtoare și emblematică pentru spiritul avangardist conform căreia *Opera de artă devine subiect*¹⁰, cu alte cuvinte, opera de artă devine o lume în sine, un univers autonom, cu legi proprii. Dincolo de gândirea artistică a lui Kandinsky, la Paul Klee, artistul trebuie să devină un fel de *mediu* în comunicare cu *sânul naturii*, adică în *adâncul primitiv al creației, unde este ascunsă cheia secretă a tuturor lucrurilor*¹¹.

Atât Kandinsky cât și Klee au suferit influența Jugendstil-ului münchenez sau pe filieră vieneză din opera lui Klimt, anumite *detalii* din opera acestuia ajutându-i pe amândoi la elaborarea limbajului propriu. Deosebită de cea a lui Kandinsky, la Klee a fost diferită și gândirea lui filosofică, eliminând din conținut tot ce putea face vreo referire la teosofie. Lui Klee nu i-a plăcut nebulosul în artă, el fixând cu deosebită acuitate chiar și prezumția unui adevăr, stilul său căutând desăvârșirea, concizia, sobrietatea, derivate dintr-o maximă îndemânare și rigoare, punând pe prim-plan inspirația. Chiar și mai târziu, în perioada Bauhaus-ului (1921-1925), într-o vreme când Kandinsky a evoluat spre abstracționismul rece, geometric, sub influența constructivistă a mediului, Klee nu a renunțat la supremația inspirației, în pofida faptului că – și el – a introdus în operele sale, la un moment dat, elemente structurale, recunoscând utilitatea geometriei și a mecanicii.

În continuare, deși *Der Blaue Reiter* s-a destrămat, realismul expresionist a continuat prin operele lui Käthe Kollwitz, Ernest Barlach, Otto Dix, Grosz, Beckmann, John Heartfield sau Hans Grundig. Reprezentarea *dezastrelor războiului* a fost unul din aspectele fundamentale ale acestui realism expresionist, Otto Dix fiind cunoscut tocmai printr-un ciclu de cincizeci de lucrări în acuaforte pe această temă.

Format la Viena, unde a suferit influența lui Gustav Klimt, Kokoschka s-a integrat peisajului avangardist european, aderând la expresionismul german, alături de un alt artist important, Egon

¹⁰ Wassily Kandinsky, *Pictura ca artă pură*, 1913.

¹¹ Paul Klee, *Über die moderne Kunst*, din Conferința ținută la Jena în anul 1924, publicată la Berna în anul 1945.

Schiele, dispărut prematur. Kokoschka, la rândul lui, a investit lucrurile cu suflul fierbinte al pasiunii lui artistice, constrângându-le să-și trădeze secretul. La rândul lui, în Belgia, Permeke, căutând sensul măreției omului *înfipt în pământ ca un copac milenar*, a năzuit spre un desen dur, pronunțat, esențializat, apelând la metoda schematizării cubiste.

Identificând un expresionism de factură slavă, răspândit în Europa central-occidentală, putem aminti de existența unor artiști, în mare parte de origine semită, emigrați din răsăritul Europei, din direcții distincte, rusești, lituaniene, poloneze, ucrainiene dar și românești. Unii cercetători l-au inclus aici, în mod eronat, și pe Brâncuși¹², acesta nefiind nici slav, nici semit. Probabil că doar aparținând de spațiul sud-est european, Brâncuși a fost asimilat la grămadă acestei categorii de artiști, altfel discutabilă prin eterogenitatea ei.

Astfel, alături de Kandinsky, putem să-i amintim pe Lipchitz, Jawlensky, Kupka, Gabo, Pevsner, Arhipenko, Gonciarova, Larionov, Zadkin sau Segall, Chagall și Soutine. Chagall, asemenea lui Segall, a fost atras de lumea țăranilor săraci, a vagabonzilor, a cerșetorilor, teme regăsite și în literatura rusă, cu ecouri în pictura rusească a secolului al XIX-lea, ca să nu-l amintim decât pe Repin cu *Edecarii săi de pe Volga*. Chagall a translat această temă într-o lume a basmului în care se manifestă visul fericirii pentru cei săraci. Mai sfâșietor în trăirea intimă decât Chagall, a fost Chaim Soutine, elev, ca și Segall, al școlii de artă din Vilnius. Dezordonat, cu o existență dificilă, precară, alături de prietenul său intim Modigliani, Soutine a *ars* mai intens decât Chagall, pictând din instinct, fără nici o preocupare față de curente artistice și tendințele care dominau Parisul anilor 1911-1918. Modigliani, la rândul lui, deși italian, a fost legat, inclusiv prin originea sa ebraică comună, de Soutine, Segall și Chagall, având totuși o formație mai complexă decât aceștia, în opera lui acționând înclinații umanitare, aristocratice, populare și decadente, totul ambalat într-un estetism rafinat de o ardere internă, mocnită.

Nu putem ignora rolul covârșitor al mișcării dadaiste la dezvoltarea și evoluția Avangardei în primele decenii ale

¹² Mario De Michell, *op. cit.*, pag. 128

secolului XX. Mișcarea dadaistă s-a născut la Zürich în 1916, avându-l în fruntea ei pe Tristan Tzara. Asistăm astfel la un al doilea contact al Avangardei, după cel realizat de Brâncuși, cu cultura română, cu literatura și arta europeană a românilor. Cu rădăcini românești și ebraice deopotrivă, Tristan Tzara a motivat nașterea mișcării Dada „dintr-o necesitate morală, dintr-o voință implacabilă de a atinge un absolut moral, din sentimentul profund că omul, în centrul tuturor creațiilor spiritului, trebuie să-și afirme superioritatea asupra noțiunilor săracite de substanță umană, asupra lucrurilor moarte și asupra lucrurilor prost câștigate”¹³. Dadaismul de la Zürich s-a desfășurat în cadrul unei violente negații intelectuale, având în obiectiv protestul împotriva falselor mituri ale rațiunii pozitivistice, protest împins cu furie până la negarea absolută a rațiunii. Expresionismul a crezut în artă, dadaismul a negat vehement și această noțiune. Dada s-a pronunțat, în schimb, pentru o neînfrănată libertate a individului, pentru spontaneitate, pentru ceea ce este nemijlocit, actual și aleatoriu, pentru ceea ce este nelegitim, pentru contradicție, pentru anarhie împotriva ordinii, pentru imperfecțiune împotriva perfecțiunii, împotriva purității. Până la urmă, Dada, în rigoarea ei negativă, a fost și împotriva modernismului. *Gestul*, mai mult decât opera, a fost ceea ce i-a interesat pe dadaști, cu condiția fundamentală ca acest gest să fie întotdeauna o provocare împotriva așa-zisului bun simț, a regulilor, a moralei, împotriva legilor. *Scandalul* a fost instrumentul preferat de exprimare al dadaștilor. Dada a fost dorința acută de a transforma poezia în acțiune, de a reface ruptura dintre artă și viață, reluând la un alt nivel semnalul dramatic lansat mai demult de către Rimbaud în literatură și de Van Gogh în artă.

Pornind de la identificarea producției Dada cu *gestul*, am putut identifica în operele lui Duchamp cu a lui *Fântână*, Picabia, Cravan și Man Ray, pe artiștii dadaști prin excelență.

Treptat, întâmplătorul și absurdul dadaist s-a complicat, tinzând să se dezvolte într-un climat de fantezie extatică, de realitate metafizică, mergând de la creațiile lui Max Ernst, la Giorgio De Chirico. Mai departe, metafizica lui De Chirico a servit

¹³ Tristan Tzara, *Le surréalisme et l'après-guerre*, Ed. Nagel, Paris, 1948.

drept punte pentru suprarealism, în condițiile în care la Berlin dadaismul se sfârșise în chip furtunos încă din 1920, iar la Paris sfârșitul lui inevitabil se produsese trei ani mai târziu, în 1923.

Oarecum profetic, însuși Tzara a fost acela care a exprimat cu claritate esența activității dadaiste din acei ani, spunând că „*tabula rasa* aleasă de noi ca principiu conducător al activității noastre nu avea valoare decât în măsura în care altceva n-o va înlocui”¹⁴.

Trecând mai departe de celelalte forme ale Avangardei în artele plastice, de la suprarealism, la lecția cubistă, de la futurism, raionism și suprematism, la constructivism și productivism, până la regula abstracționismului, să amintim contactele artelor plastice românești din această perioadă deosebit de frământată cu curențele avangardiste ale artei occidentale din primele decenii ale secolului al XX-lea.

În România începutului de secol XX, principalul curent de idei estetice și de viziune artistică, influent direct sau indirect, a fost Jugendstil-ul nemțesc sau Sezession-ul austriac, sau Art Nouveau-ul, în variantele sale. Acesta a fost curentul cel mai *nou* în epocă, cel mai dinamic și cel mai fertil, care a servit mai târziu drept sursă a unor mișcări noi avangardiste precum expresionismul, cubismul, futurismul și orfismul pe de o parte, suprarealismul și neoobiectivismul pe de altă parte. La această evoluție trebuie adăugată, ca o componentă decisivă, implicarea lui Brâncuși prin operele lui din anii 1906-1915 expuse la *Tinerimea artistică*, lucrări precum *Rugăciunea* sau *Muza adormită*.

Cu toate acestea, la noi nu a existat o definiție categorică a modernității, cu atât mai mult a avangardei, identificabilă în primul rând printr-o contestare programatică și polemică a valorilor tradiției. Această situație s-a datorat faptului că în arta românească a începutului de veac, dar și mai târziu, în perioada interbelică, tendințele înnoitoare, avangardiste au cunoscut grade diferite de transparență, de la afirmări zgomotoase

¹⁴ R. Lacôte, *Tristan Tzara*, Ed. Seghers, Paris, 1952.

programatic-teoretice, la evoluții discrete sub aparențe foarte cuminți. Penetrarea artei românești de către curentele moderniste ale avangardei occidentale s-a mai realizat și prin pătrunderea în țară a unor lucrări ale lui Henri Martin și Cross, pictori de bună calitate promovați de Theodor Cornel, scriitor îndelung trăitor la Paris și un activ apărător al creației lui Brâncuși în țară, unde opera marelui sculptor expusă la saloanele *Tinerimii Artistice* era atacată într-o serie de publicații românești. Eventualele sau numai temporarele eșecuri ale unor penetrări sau încercări românești de a promova modernismul avangardist în arta românească nu au anihilat fenomenul și nu justifică o așa numită *întârziere* a dezvoltării avangărzii artistice românești, abia către anii '20 ai secolului trecut. Mai mult, s-ar putea lua în considerație apariția unei neoavangarde în arta românească la mijlocul anilor '20, ca o reacție la tendința de *reclasicizare* a picturii românești, în forme mai mult sau mai puțin accentuate. În acest context de *reclasicizare*, inițiativa zgomotoasă, mai acut-manifestă în literatură și jurnalism, a mișcării românești de avangardă și-a susținut și justificat demersul mai mult ca o neliniște reactivă, decât ca un moment de inovație profundă. Manifestele artistice inovatoare ale *momentului '20* european și american au pus accentul pe cu totul alte probleme decât cele ale respingerii trecutului sau pe ruperea, mai mult sau mai puțin violentă, cu ambianța artistică tradițională. De aici și diferența între creațiile unui Brâncuși, sau Hans Richter, Huelsenbeck, sau Paul Klee și pictura expusă atunci de reprezentanții români ai avangardei, cum au fost Marcel Iancu, M.H. Maxy, Corneliu Michăilescu sau, ceva mai târziu, Margareta Sterian, Lucia Dem. Bălăcescu sau Milița Pătrașcu. Totuși au fost și excepții notabile în cazul unor artiști cu o largă deschidere europeană cum au fost Victor Brauner, raionistul Arthur Segal și, într-o oarecare măsură, Mattis-Deutsch. De luat în considerare ar fi mai degrabă influența benefică, în sensul deschiderii artei românești spre noi valori, pe care a exercitat-o activitatea grupului român de avangardă asupra vieții artistice românești în general. Astfel, adesea fără să știe, artiștii au făcut artă avangardistă bizuindu-se pe studiul atent și mai ales pe contactele nezgomotoase cu marile curente înnoitoare ale Europei încoputului de secol XX.

De aceea, curente revoluționare europene, cum au fost futurismul și dadaismul, nu s-au manifestat plenar în arta românească, limitându-se doar la manifestări sporadice, nezgomotoase, pe un interval scurt, limitat. Marcel Iancu, prieten al lui Tristan Tzara, cu care s-a întovărășit la Zürich, cât și Victor Brauner sau Margareta Sterian au fost mai degrabă sensibili la zona tradițiilor folclorice pe care le-au inclus uneori direct ca teme în creația lor vizuală. Așa cum am văzut mai înainte, numai dadaismul nu a vrut și nu a putut să-și identifice sau să-și utilizeze *ruiele* apropiate, înțelegând aici mai ales expresionismul vest european, de aceea, cu atât mai puțin, nu a avut prozești în creația artiștilor români, deși atât Tristan Tzara, cât și Marcel Iancu, au avut puternice rădăcini românești.

În arta românească, la fel ca și în cea a unor artiști proveniți din țările Europei răsăritene, emigrați în Vest, dar atașați spiritual de țările lor de origine și de tradițiile lor, așa cum a fost Marc Chagall, nu sursele *primitive, negre, exotice*, au fost determinante, ci recursul la *umanitatea* locală a țărilor de origine, la tradițiile lor. În România, tradițiile s-au identificat mai curând cu opțiunile național-tradiționaliste care s-au manifestat în mai toate domeniile și genurile de artă, inclusiv în arhitectură, asociindu-se în mod surprinzător, mai târziu în anii '30, cu tendințele de avangardă. Nici artiștii mișcării de avangardă nu au făcut excepție de la acest curs, întâlnind adesea intervenția câte unui astfel de element național-tradiționalist, nu de decor, ci ca o componentă a imaginii, la Marcel Iancu, Lucia Dem. Bălăcescu, ori la Arthur Segal, unde, în *Interioarele* lui, nu a lipsit covorul românesc. Simptomatice au rămas, mai ales pentru spiritul interpretării obiectelor în arta românească, evocarea unor *spații* cu obiecte pur-țărănești, la Tonitza, Aurel Băeșu, sau la interioarele rurale ale lui Ion Țuculescu.

Răscrucea veacurilor 19-20, cu diferitele mișcări secesioniste, mai mult sau mai puțin radicale, a antrenat în această direcție și arta românească, cel puțin în intenție, așa cum a fost cazul *Manifestului* și a altor texte ale mișcării secesioniste, de avangardă din România care s-au concretizat în *Expoziții ale Independenților*, apoi în texte teoretice și cronici în revista *Ileana*, culminând cu înființarea Societății *Tinerimea Artistică*, tribună a propagării ideilor înnoitoare, a inițiativelor

avangardei din Franța, Germania, Austria și din alte țări europene.

Totuși, aplicarea în practica vieții artistice românești, atât în creație cât și în activitatea expozițională, a dizidențelor și inovațiilor avangardiste, a fost cu puține excepții, moderată, tangențială. Astfel, la Arthur Segal, Cecilia Cuțescu-Storck, Theodor Pallady, Iser, Dimitrie Hârlescu, Kimon Loghi, Ludovic Basarab sau Ion Theodorescu-Sion ș.a., au apărut elemente dispartate din marile curente ale epocii, așa cum au fost simbolismul, Jugendstil-ul, expresionismul, primitivismul sau cubismul, elemente care au fost absorbite în formulări strunite, ferite parcă de modernismul inovațiilor, dar mai ales de adeziunea la programe teoretice avangardiste, propriu-zise.

Înțeleasă ca parte a istoriei modernismului, „avangarda pare să fi dispărut o dată cu ivirea schimbărilor culturale, sociale, economice care au primit numele de *post modernism*. Judecând lucrurile din perspectiva practicii verbale, tinerii artiști de astăzi nici măcar nu mai pronunță cuvântul avangardă, pentru că îl socotesc echivalent cu asemenea noțiuni cum ar fi *originalitate completă* sau *încredere în progresul artistic*”¹⁵.

La rândul ei, Rachel Campbell-Johnston, vorbind despre avangardă, a comparat-o cu „un nebun pe care familia îl dă jos din cămăruța lui din pod și-l lasă să umble, să vorbească vrute și nevrute, imprevizibil și chiar puțin periculos”.

BIBLIOGRAFIE

- Altshuler, Bruce, *The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the 20th Century*, N.Y., 1994
Anfam, David, *Abstract Expressionism*, Thames & Hudson, London, 1990.
Argan, Giulio Carlo, *Căderea și salvarea artei moderne*, Ed. Meridiane, București, 1970

¹⁵ Bruce Altshuler, *The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the 20th Century*, New York, 1994

- Arnason, H.H., *History of Modern Art*, Ed. Abrams, New York, 1977
- Bernard, Edina, *Artă modernă, 1905-1945*, Ed. Meridiane&Larousse, București, 2000
- Bürger, Peter, *Theory of the Avant-Garde*, Univ. of Minnesota Press, Minneapolis, 1984
- Carrassat, Patricia Fride & Marcadé, Isabelle, *Mișcări artistice în pictură*, Ed. Enciclopedia RAO, București, 2007
- De Micheli, Mario, *Avangarda artistică a secolului XX*, Ed. Meridiane, București 1968
- Grigorescu, Dan, *Dicționarul Avangardelor*, Ed. Enciclopedică, București, 2003-2005
- Tzara, Tristan, *Le surréalisme et l'après-guerre*, Ed. Nagel, Paris, 1948
- Kandinsky, Wassily, *Spiritualul în artă*, Ed. Meridiane, București, 1994
- Kandinsky, Wassily, *Pictura ca artă pură*, 1913
- Klee, Paul, *Über die moderne Kunst*, Jena 1924, Berna, 1945
- Kostelanetz, Richard, *A Dictionary of the Avant-Gardes*, Schirmer Books Ed., New York, 2000
- Lacôte, R., *Tristan Tzara*, Ed. Seghers, Paris, 1952
- Nenițescu, Ștefan I., *Scrieri de istoria artei și de critică plastică*, Ed. Institutul Cultural Român, București, 2008
- Pavel, Amelia, *Pictura românească interbelică, un capitol de artă europeană*, Ed. Meridiane, București, 1996
- Poggioli, Renato, *The teory of the Avant-Garde*, Cambridge, Mass., Harvard Univ. Press, 1968
- Prut, Constantin, *Dicționar de Artă Modernă și Contemporană*, Ed. Univers Enciclopedic, București, 2002
- VlasIU, Ioana, *Anii '20, tradiția și pictura românească*, Ed. Meridiane, București, 2000
- *** *L'Art contemporain*, Anvers, 1934
- Les écrits de James Ensor – Sélection*, Bruxelles, 1921
- Les écrits de James Ensor (1928-1934)*

VALENTIN SAVA este conferențiar univ. doctor la Facultatea de Arte Plastice, Decorative și Design din Iași, unde predă cursuri despre culoare, compoziție, tehnologia picturii de șevalet și tehnici artistice, în cadrul specializării Arte plastice, direcția de studiu Pictură. Doctor în filosofie, estetica artelor vizuale, este din anul 1990 membru al U.A.P. din România, secțiunea Pictură. Din anul 1983 este prezent pe simezele unor galerii de artă din România și din străinătate (Franța, Germania, Rep. Moldova) cu lucrări în cadrul unor expoziții de grup și

colective. Expoziții personale: 1985 – Piatra Neamț și Iași, 1988 – Piatra Neamț, 1990, 1995 și 2003 – Iași, Galeriile Cupola (*Apropierea de culoare*). Autor al unor lucrări de specialitate cum ar fi: *Judecata estetică și portretul în pictura de șevalet, Învățământul artistic-plastic modern la Iași și vocația lui europeană, Ghid tehnologic al picturii de șevalet* (2005). O existență exemplară: *Claudiu Paradais* (2007) ș.a. Premii, distincții: Diploma de Onoare și Medalia 145 de ani de învățământ artistic la Iași (2005), nominalizat pentru pictură la Bienala Lascăr Vorel – Piatra Neamț, Premiul U.A.P. din România pentru pictură – Salonul ARTIS (2007) ș.a.

Lector univ. dr. Cătălin Gheorghe

CERCETAREA ARTISTICĂ: O NOUĂ CUNOAȘTERE

Abstract

Asking if the research can produce art, there is a focus on artistic research, distinct from the scientific research, investigating the specific contexts, problems, methodologies and outcomes. As a source of knowledge, art is differently treated from science approaching particular ways of observation, representation, and interpretation or demonstration. In the artistic research, the knowledge mediation is more descriptive-informative than normative-prescriptive. Nonetheless, both artistic and scientific research produce new knowledge, the first one operating in a creative and experimental way. Even that there is a distinction between artistic academic research and artistic professional research, both have an analytical interpretative approach based on critical and creative thinking. Beside any risks, the artistic research is opening new understandings and insights in new contexts and for new situations.

Una dintre cele mai actuale întrebări în mediile academice europene și americane este aceea dacă cercetarea produce artă. La modul general, se poate vorbi despre două perspective diferite cu privire la abordarea (înțelegerii) cercetării artistice. O perspectivă se referă la modalitățile de travaliu creator investigativ ale artiștilor care își propun să examineze o problemă, întreprind o documentare și execută un proiect ilustrativ. Cealaltă perspectivă presupune dezvoltarea unor programe doctorale în învățământul superior vocațional. Acest studiu vizează investigarea obiectului, metodologiei și medierii rezultatelor celei dintâi perspective.

În măsura în care anumite forme de expresie ale artei sunt văzute ca surse ale cunoașterii, diferența dintre felul în care cunoaștem prin intermediul științei și felul în care cunoaștem prin intermediul artei ar putea fi sesizată la nivelul *reprezentării*.

Astfel, de pildă, potrivit cercetătorului James O. Young, în știință se poate vorbi despre reprezentări semantice, în vreme ce în artă s-ar putea vorbi despre reprezentări ilustrative. O aprofundare a acestei diferențe presupune, de asemenea, că în cazul desemnării valorii cognitive a artei (prin aceea că ar contribui la o mai bună înțelegere a lumii în care trăim) se mai poate opera o distincție între reprezentările ilustrative afective și reprezentările ilustrative interpretative.¹

O bază comună a cunoașterii artistice și a celei științifice empirice ar fi *observația*. Adunarea observațiilor și realizarea experimentelor înainte de emiterea teoriilor, respectiv elaborarea reprezentărilor, este o abordare comună a artiștilor și oamenilor de știință. În acord cu importanța observației, funcțiile cognitive ale artei și științei, chiar dacă sunt întrebuințate în mod diferit, pot fi testimoniale (care doar înregistrează observațiile) sau interpretative (care presupun înțelegerea observațiilor). Diferența dintre testimonia semantică și testimonia ilustrativă se face la nivelul furnizării informației, prin intermediul propozițiilor sau al ilustrațiilor. În cele mai multe cazuri, în știință furnizarea informației se face prin intermediul propozițiilor științifice, respectiv al modalității în care se raportează datele colectate. În artă informația e derivată din ilustrările artistice.

În acest context diferențial, cel mai important aspect al cercetării artistice și științifice pare a fi *interpretarea* observațiilor, a datelor furnizate de procesele testimoniale. Diferența dintre cele două tipuri de cercetare constă în aceea că cercetarea științifică interpretează obiectele prin intermediul teoriilor ori paradigmelor, în vreme ce cercetarea artistică oferă o perspectivă asupra obiectelor vizate, respectiv o nouă viziune, contribuind astfel la îmbunătățirea înțelegerii lor.

Pe lângă calitatea interpretării observațiilor prin intermediul propozițiilor științifice sau al ilustrațiilor artistice, atât teoriile științifice, cât și perspectivele artistice necesită justificări prin intermediul unor *demonstrații*. De pildă, propozițiile care exprimă poziții în legătură cu o anumită lucrare de artă se pot baza pe demonstrații raționale exemplificative, respectiv ale

¹ James O. Young, *Art and Knowledge*, Routledge, London and New York, 2001, pp.65-70

ilustrării interpretative. Datorită deschiderii unor noi perspective, acestea facilitează o înțelegere mai largă a publicului.

Prin comparație, cunoașterea științifică ajunge să fie legitimată de anumite *rețele de validare* situate în diferite contexte ale cercetării. Aceste rețele emit seturi de criterii în funcție de care validează calitatea cercetării. Unul dintre cele mai întrebuintate criterii este reușita testării empirice a teoriilor. În artă acest test se face pe baza comunicării cu un public.

Dacă cercetarea științifică presupune un sistem social colectiv de selectare, validare și punere în circulație a datelor experimentate, cercetarea artistică solicită reflecția intersubiectivă a cărei documentare și comunicare presupune aplicarea anumitor protocoale discursive în vederea utilizării eficiente a cunoașterii în noile demersuri investigative. Excepțiile pot avea caracter de *revoluții artistice* în concordanță semantică cu *revoluțiile științifice*.

Așa cum legitimitatea unei cercetări științifice este validată de o rețea alcătuită din reprezentanți ai oamenilor de știință, respectiv de o *comunitate științifică*, succesul empiric al unei cercetări artistice expusă prin intermediul unei lucrări de artă este validat de diferitele *lumi ale artei*. În acest fel putem identifica practici similare cercetărilor științifice și artistice, respectiv selectivitatea, recunoașterea și creativitatea.

Cunoașterea mediată poate avea fie un caracter informativ, prezentând lucrurile așa cum sunt, fie un caracter normativ, explicând felul în care se pot schimba lucrurile. Dacă știința tradițională se bazează pe o cunoaștere structurală organizată pe baza unor principii universale sau legi ale naturii, știința post-modernă se bazează pe analiza unei succesiuni contingente de fenomene și evenimente care nu pot fi reduse la un anumit pattern sau lege, ci se pretează mai curând unei descrieri diferențiale. Cu toate acestea, în cercetarea specifică a diferitor discipline științifice se constată că medierea descriptiv-informativă a cunoașterii ar presupune idealul unei descrieri obiective a obiectelor de studiu. La rândul său, cerința normativ-prescriptivă a investigării cognitive solicită aplicarea unei tehnici raționale de cercetare, cunoscută și sub numele de „știință normativă” (Thomas Khun) și care ar avea drept scop acumularea cunoașterii, însă nu și o analiză creativă a ei.

Un acord al obiectivelor (al idealurilor, dar nu neapărat al tehnicilor) cercetării științifice cu cele ale cercetării artistice se poate realiza la nivelul constatării că ambele tipuri de cercetare vizează atât producerea unei noi cunoașteri, cât și dezvoltarea unor noi domenii de investigare. De asemenea, cercetarea artistică combină proceduri ale cercetării științifice cu cele ale creației artistice, fiind un gen de cercetare bazat pe producerea unei noi lucrări de artă care presupune producerea unei noi cunoașteri artistice în acord cu un tip de reflecție care să amelioreze înțelegerea viziunii și comportamentului nostru social.

În cea mai mare măsură, cerințele de comprehensibilitate și testabilitate specifice evaluării rezultatelor cercetării științifice corespund cerințelor de relevanță a conținutului, de eficacitate a metodelor și de claritate a scopurilor în evaluarea rezultatelor cercetării artistice.

Se are în vedere, de asemenea, faptul că, în extensia sa, câmpul artistic include problematica hermeneutică a științelor umaniste, metoda experimentală a științelor exacte și angajamentul social al științelor sociale.² Însă dacă ar fi să ținem cont de definirea generală a cercetării artistice, ca *experiment creativ* și *producție de cunoaștere*, aceasta este considerată a fi o investigație originală întreprinsă în vederea obținerii cunoașterii și îmbunătățirii înțelegerii.

Un nou limbaj al justificării lucrărilor artistice se bazează pe descrierea proceselor și a luării deciziilor, precum și a evaluării deciziilor. Artistul, în calitate sa de cercetător, formulează anumite probleme specifice (la început vag definibile, eterogene, contingente, relative), dintr-un câmp de situații, justificându-și ulterior procesul decizional, interconectând comunicațional acea problemă într-o constelație deschisă a unor diverse sisteme de cunoaștere.

Cercetarea artistică nu operează metodologic din perspectiva unei paradigme științifice, ci se angajează într-o multiplicitate de interpretări redată prin intermediul comunicării

² Annette W. Balkema, Henk Slager (eds.), *Artistic Research (Lier en Boog: Series of Philosophy of Art and Art Theory*, vol. 18), Amsterdam: Rodopi, 2004, p.9

vizuale. Tocmai din acest motiv, cercetarea artistică poate fi asimilată unei cercetări de tip creativ și experimental. Rămâne însă deschisă chestiunea definirii domeniului, metodologiilor și rezultatelor cercetării.

În măsura în care cercetarea, de orice gen ar fi ea, presupune o modalitate organizată de abordare a obiectului de studiu, o analiză sistematică a informației, respectiv o contribuție la o economie a cunoașterii, utilizarea corectă a metodologiei (formularea și rezolvarea problematicilor specifice) poate influența valoarea rezultatelor cercetării. Trebuie, însă, să ținem cont de faptul că cercetarea artistică nu este caracterizată de o abordare obiectivă și empirică, câtă vreme scopul acesteia nu este generalizarea, repetabilitatea și cuantificarea, ci mai curând indicarea creativă a unei cunoașteri locale, așa cum în estetică se vorbește despre o cunoaștere a singularului, căci spre deosebire de cercetarea științifică, cunoașterea datorată cercetării artistice presupune reprezentarea expresiei unei înțelegeri empirice.

Distincția între cercetarea artistică academică (cu o dominantă de caracter științific, specific științelor umaniste) și cercetarea artistică creativă (cu o dominantă de caracter expresiv sau critic), ar putea fi clarificată exemplificativ prin intermediul distincției la nivelul abordării cercetării în/prin practicile artistice din perspectiva implementării programelor doctorale în arte pe baza cerințelor Procesului Bologna și din perspectiva exercitării profesiei artistice în mod liber sau în alte contexte instituționale decât cele academice. Această distincție rămâne, însă, încă deschisă discuției datorită vocilor din mediile academice care susțin că programele doctorale sunt construite pe conceptul potrivit căruia cercetarea în artă se regăsește în lucrarea de artă, iar rezultatele cercetării creative construiesc relații între practica artistică profesională și cercetarea universitară.³ Deși uneori clar identificabilă în câmpul practicii artistice, această distincție rămâne dificil de extrapolat pe baza sesizării distincției dintre tipul de cercetare științifică, care

³ Art as Research: A PhD for Artists in the Faculty of Art & Design at Monash University, Melbourne, Australia:
<http://www.artandeducation.net/announcements/view/951>

satisfacă cu prioritate o cerință de profesionalizare și academizare și tipul de cercetare artistică, care presupune mai curând o angajare în problematici tratate la nivelul unui public mai puțin interesat de argumente raționale, cât de interpretări ilustrative.

În pofida posibilei distincții între cercetarea artistică academică și cercetarea artistică creativă, se poate constata totuși rolul lor comun în dezvoltarea inovativă a educației artistice. Astfel, dacă ar fi să se facă referire la un instrument de operare specific ambelor tipuri de cercetări, *gândirea critică* pare a fi o modalitate de investigare evaluativă care contribuie efectiv la producția și medierea cunoașterii și competențelor. Astfel, de pildă, potrivit lui Richard Marples, gândirea critică e multiplu definită ca evaluare rațională deliberată a cerințelor în conformitate cu standardele identificate ale testării, ca întrebuințare a scepticismului reflexiv cu privire la o arie de probleme date, ca o gândire care reflectă puterea de judecată a rațiunii, ca o formă de chestionare și schimbare a prezumțiilor care subîntind modurile noastre obișnuite de a gândi și acționa, ori ca o gândire care facilitează judecata deoarece se bazează pe criterii, fiind în același timp auto-corectivă și sensibilă la context.⁴

Pe baza exercițiului gândirii critice, secondată de gândirea creativă, studiul științific al artei se poate realiza din perspectiva unor discipline teoretice precum: istoria artei, estetica și semiotica, care pot contribui la realizarea unui studiu creativ al artei. Acest studiu poate fi îmbunătățit, deoarece atât date ale esteticii (procesate prin studiul artei) cât și date ale epistemologiei (delimitate prin studiul științei) presupun producerea diferitor tipuri de cunoaștere. De aici se deschide discuția cu privire la rolul social al acestor cunoașteri, precum și la modalitățile de distribuire a lor.

Dincolo de suportul reciproc pe care îl poate cultiva instrumentalizarea gândirii critice (educative) în studiile științifice și cele creative, se poate totuși indica exemplificativ deosebirea dintre cercetarea științifică, care se poate regăsi, de pildă, într-un tratat de istoria artei, și cercetarea artistică, care se regăsește în

⁴ Richard Marples, *Aims of Education*, Routledge, London, 1999, p.98

însăși lucrarea de artă, mai curând decât într-un text care o însoțește.⁵ Cu toate acestea, lucrarea de artă, ca ipostază a cercetării artistice, poate fi luată în considerare ca fiind însoțită de un argument surprins în contractul teoretic al cercetării.

Dacă în câmpul practicii artistice și al investigării ei academice în școlile de artă (sub forma doctoratelor în artă) se vorbește despre *cercetarea artistică*, în câmpul teoriei artistice și al elaborării ei academice în științele umaniste se vorbește despre *cercetarea estetică*.⁶ Concepte ale cercetării estetice pot servi și la înțelegerea anumitor problematici investigate în cercetarea artistică. Astfel, de pildă, conceptul de „cunoaștere senzorială”, preluat din estetica lui Baumgartner, ar putea deveni operațional în anumite considerații explicative ale reflecției asupra cunoașterii în cercetarea artistică. Cu toate acestea, terminologia derivată din științele umaniste, care operează de pildă cu termeni precum *obiectivitate* și *adevăr*, nu corespunde viziunii, problematicii, metodelor și rezultatelor vizate de cercetarea artistică.⁷

Întrebările comune legate de misiunea cercetării artistice iau în considerare modalitățile în care comunică arta, caracterul cognitiv al conținutului mesajelor artistice și rolul educativ al practicii artistice. Tratată din perspectiva raportării la filosofia științei ori din perspectiva extinderii politicii educației, cercetarea artistică capătă o nouă identitate practică și chiar disciplinară, distinctă de cea a cercetării științifice ori academice. Diferența e identificată la nivelul obiectului, metodologiei și rezultatelor comunicate ale cercetării.

Astfel, obiectul unei cercetări artistice ar putea fi unicitatea practicii artistice, a lucrării de artă, a procesului

⁵ James McAllister, *Seven Claims*, în *Artistic Research*, Annette W. Balkema, Henk Slager (eds.), *Lier en Boog: Series of Philosophy of Art and Art Theory*, vol. 18, Amsterdam: Rodopi, 2004

⁶ cu privire la cel de-al doilea tip de cercetare, a se vedea Søren Kjørup, *Another Way of Knowing: Baumgarten, Aesthetics, and the Concept of Sensuous Cognition*, Bergen National Academy of the Arts/Roskilde University, 2006

⁷ vezi Aslaug Nyrnes, *Lighting from the Side: Rhetoric and Artistic Research*, Bergen National Academy of the Arts, 2006

creator. Metodele cercetării vizuale sunt, în general, de ordin critic, împrumutate din zona teoriei critice a artei, bazându-se pe seturi de descrieri, analize, evaluări și teoretizări cu caracter cultural. Astfel, printre metodele cele mai frecvent utilizate în cercetarea artistică, respectiv abordări productive și interpretări receptive, cu caracter formal (tehnologice, compoziționale) și de conținut (psihosocio-culturală, economică, politică), se pot numi analizele semiotice (structuraliste, poststructuraliste), analizele sociale (postmarxiste, ideologice), analizele psihologice (psihanalitice freudiene și lacaniene, introspective). Eficiența metodologică a acestor tipuri de analize, care pot sta atât la baza producției cât și a interpretării artei, e determinată de contextualizarea cercetării și comunicarea rezultatelor ei.⁸ În ce privește rezultatele cercetării, diferiți autori enumeră caracteristici specifice ale cunoașterii artistice, considerată a fi tacită, practică, nonconceptuală, nondiscursivă, senzorială, așa cum este ea evaluată la nivelul produselor și proceselor artistice.⁹

La nivel instituțional, AHRB UK (Art and Humanities Research Board din Marea Britanie) susține ideea că cercetarea artistică ar avea rolul de a lărgi cunoașterea, înțelegerea și intuitivitatea. Introducând o distincție tehnică și aplicativă între cercetare și practică, AHRB susține că, spre deosebire de oricare altă practică artistică creativă, cercetarea artistică trebuie, în primul rând, să definească în proiectul său o serie de problematici interogative ale cercetării care urmează a fi explorate creativ, în al doilea rând trebuie să stabilească un context al cercetării în care să se facă referire la problematicile investigate (precizându-se importanța lor, cercetări similare în domeniu și contribuția specială a proiectului la extinderea cunoașterii, înțelegerii și intuitivității), iar în al treilea rând ar trebui să se specifice metodele de cercetare care ar furniza cele

⁸ Gillian Rose, *Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*, Sage Publications, London, 2001

⁹ Henk Borgdorff, *Artistic Research within the Fields of Science*, Bergen National Academy of the Arts, 2009

mai potrivite mijloace de a oferi răspunsuri problematicilor vizate.¹⁰

În raport cu aceste cerințe, s-a pus în discuție faptul că lucrările de artă nu pot servi drept probe ale cercetării¹¹, ci mai curând interpretarea argumentativă a utilizatorilor informației despre lucrare (curatori, critici, teoreticieni, public). Ne-am plasa astfel mai curând în zona de interes investigativ a științelor umaniste și sociale, însă aici va trebui să ținem cont de faptul că spre deosebire de cercetarea în științele umaniste, care presupune mai curând interpretări ale problemelor decât răspunsuri la întrebări, cercetarea artistică problematizează interpretările și își asumă răspunsuri creative și critice locale.

Ținând cont de faptul că orice reflecție și activitate de cercetare poate fi chestionată cu privire la încadrarea exercițiului lor într-o dinamică ideologică a diferitor viziuni politice culturale, s-ar putea face o referire exemplificativă la poziția reprezentativă a teoreticianului și profesorului Simon Sheikh care avertizează asupra riscurilor ca „producția de cunoaștere” să presupună o anumită plasare a gândirii și ideilor în actuala economie a cunoașterii, respectiv supunerea artei la un proces de „standardizare”, „măsurabilitate” și modelare a practicii artistice în formatele (neoliberale ale) educației și cercetării.¹²

Cu toate acestea noile orientări ale practicilor și proceselor artistice către cercetare, ca demers investigativ al problematicilor vieții, capătă o aură specială (chiar de specializare), în virtutea faptului că cunoașterea obținută prin

¹⁰ pentru informații suplimentare a se vedea documentele de pe site-ul Arts and Humanities Research Council:

<http://www.ahrc.ac.uk/About/Policy/Pages/Evaluation.aspx>

¹¹ Michael A.R Biggs, *The Role of 'the Work' in Research* (Paper presented at the PARIP 2003 Conference, 11-14 September 2003) Bristol. <http://www.bris.ac.uk/parip/biggs.htm>

¹² Simon Sheikh, *Talk Value: Cultural Industry and Knowledge Economy*, în *On Knowledge Production: A Critical Reader in Contemporary Art*, eds. Maria Hlavajova, Jill Winder, and Binna Choi (Utrecht: BAK, basis voor actuele kunst; Frankfurt am Main: Revolver, Archiv für aktuelle Kunst, 2008), pp.196-7

intermediul cercetării artistice s-ar asocia unei „noi cunoașteri”.¹³ În contextul acestei asocieri, se poate vorbi despre achiziția unor noi aptitudini și competențe, precum și despre noi tipuri și stiluri de cunoaștere și operare specifice diferitor categorii de persoane care activează în câmpul artistic. Rămâne astfel să se ia în considerare felul în care aceste „noi cunoașteri și înțelegeri” se vor aplica „noilor contexte” și „noilor situații” abordate artistic.

BIBLIOGRAFIE:

- Annette W. Balkema, Henk Slager (eds.), *Artistic Research* (Lier en Boog: Series of Philosophy of Art and Art Theory, vol. 18), Amsterdam: Rodopi, 2004
- Mika Hannula, Juha Suoranta & TV, *Artistic Research. Theories, Methods, Practices*. Gothenburg University/ArtMonitor & University of Fine Arts, Helsinki, 2005
- Maria Hlavajova, Jill Winder și Binna Choi (eds.), *On Knowledge Production: A Critical Reader in Contemporary Art*, Utrecht: BAK, basis voor actuele kunst; Frankfurt am Main: Revolver, Archiv für aktuelle Kunst, 2008
- Katy Macleod și Lin Holdridge (eds.), *Thinking through Art: Reflections on Art as Research*, London/New York: Routledge, 2006
- Art & Research - A Journal of Ideas, Contexts and Methods* (Glasgow)
<http://www.artandresearch.org.uk/>
- MaHKUzine - Journal of Artistic Research* (Utrecht)
<http://www.mahku.nl/research/mahkuzine7.html>
- Art Monitor – The Swedish Journal for Artistic Research* (Göteborg)
The Faculty of Fine, Applied and Performing Arts, University of Gothenburg.
<http://www.konst.gu.se/english/ArtMonitor/journal>
- JAR - Journal for Artistic Research* (Berna)
Institute for Transdisciplinarity, Bern University of the Arts
<http://www.jar-online.net>

¹³ Chris Wainwright, *The Importance of Artistic Research and its Contribution to 'New Knowledge' in a Creative Europe*, European League of Institutes of the Arts Strategy Paper (May 2008)

CĂTĂLIN GHEORGHE critic de artă, curator, editor și [contra]teoretician; lector univ. dr. în Estetică și Studii vizuale la Facultatea de Arte Plastice, Decorative și Design (catedra de Istoria și teoria artei) Iași; coordonator al *studioului de practici și dezbateri artistice*, o platformă educațională pentru cercetare critică și producție artistică a Asociației Vector, activată în colaborare cu Centrul de Cercetare al Facultății de Arte din Iași; editor coordonator al publicației *Vector – artă și cultură în context*, o platformă pentru practici, teoria, critica și cercetarea în arta și cultura contemporană; membru al Asociației Internaționale a Criticilor de Artă (AICA).

Abstract

Starting with the modern art, the world participates to an unprecedented spectacle of the cultural forms. Its scenario concerns the reorganization of the principal actors and of the traditional creation forms. In these conditions it's very interesting to see, if in a future temporal perspective, the new understanding of the contemporary artistic practices will allow a new reading of the past's events and works of art. In the same time it's possible to imagine a new domain of art, which could assemble all the present artistic interdisciplinary tendencies.

Odată cu arta modernă, lumea artistică participă la un spectacol inedit al formelor culturale, poate nemaîntâlnit până la acel moment. Scenariul acestui spectacol se fundamentează în principal pe reorganizarea esențială a actorilor principali, a formelor și tradițiilor creatoare clasice. Se asistă aproape pe neașteptat la dezvăluirea unui nou set de reguli și de legi culturale ce rezidă în schimbarea vechilor canoane și instaurarea plenară a modernismului.

A fi modern se traducea încă de la acea vreme prin transgresarea canoanelor academice de reprezentare, având ca principali actori pe artiștii impresioniști, prin transgresarea codurilor cromatice de către foviști, și a figurării volumelor de către cubiști, prin încălcarea vechilor norme de obiectivitate a figurativului, de către expresioniști, prin invadarea valorilor umaniste de către futurism, a criteriilor perfecte asemănări, de către suprarealiști. Dincolo de toate acestea, modernismul mai însemna încălcarea nevoii de reprezentare a figurativului de către diversele mișcări abstracționiste, începând cu suprematismul și constructivismul și ajungând până la

expresionismul abstract. Ideea de bază ce se desprinde din această enumerare explicativă este cea a unei demonstrații a încălcării principiilor canonice ale artei, marcând o perioadă de maximă efervescentă artistică ce avea să determine un profund și complex sistem de reorganizare a conceptelor artistice, a modului de înțelegere, judecare și chiar periodizare a acestora.

Exemple de acest gen nu sunt aduse în mod exclusiv doar de arta modernă, motivul intrigilor create de anumite expresii rebele în raport cu trendul artistic al unei anumite perioade fiind deja întâlnit cu mult timp înainte. Ceea ce desparte definitiv însă exemplul lui Caravaggio, a cărui operă la rândul său fusese considerată intrigantă și scandaloasă prin realismul personajelor afișate, considerate prea triviale pentru reprezentarea temelor sacre, de complexul cultural al artei moderne este un element identic cu cel ce face diferența între singular și plural. Una din trăsăturile fundamentale ale artei moderne constă în angajarea unor mișcări colective, nu doar a unor inițiative individuale. Nathalie Heinich accentuează în mod relevant ideea și modelul formării unor grupări artistice de renume, plecând de la personalitatea marcantă a unui artist și ajungând până la formarea unui întreg curent. „Manet este încă la frontiera modernității: izolat în generația sa, el va fi considerat ca inițiator al mișcării impresioniste”¹.

Istoria artelor ultimelor secole surprinde fenomenul grupării din ce în ce mai accentuate a artiștilor, plecând de la propriile idealuri și convingeri artistice, dar punând în folosul mișcării din care făceau parte, aportul valoric al propriei contribuții creatoare. Sub aceste auspicii, sunt marcate începuturile unui îndelung fenomen de diferențiere și emancipare a mării mase de artiști, prin regruparea lor. În acest moment, etalonul este dat de individualizarea grupului de artiști și nu doar a artistului ca individ, deschizând perspectivele unei pluralități de mișcări artistice care vor domina prin succesiunea lor întreg secolul XX.

Arta secolului XXI se manifestă printr-o multitudine de tendințe și direcții în sfera actului de creație, existând o largă

¹ Nathalie Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Les Editions de Minuit, Paris, 2006, p.22

diversitate atât în ceea ce privește stilurile, manierele și tehnicile de lucru, cât și conceptele luate în discuție sau valorile estetice apreciate. Semnificațiile termenului *contemporan* se identificau inițial cu cele ale termenului *modern*, contemporaneitatea fiind înțeleasă ca *spirit al timpului* (Zeitgeist), relevând sensuri novatoare și emancipative. La sfârșitul secolului XX, a apărut și termenul complementar de *postmodern*, care a întărit sensurile celui dintâi. Dacă în trecut cele mai multe din curentele artistice se dezvoltau și acționau conform unei ideologii prestabilite, având la bază fiecare propriile criterii și modalități de evaluare estetică, în prezent, critica de artă este nevoită să se adapteze din mers tendințelor creatoare ale artei postmoderne, încercându-se o redefinire a conceptelor artei și a criteriilor estetice, propunându-se chiar noi modalități de interpretare și evaluare artistică.

În ansamblul mișcărilor artistice dezvoltate în ultimul secol se pot desprinde trei mari tendințe, a căror abordare definește caracterul plurivalent al postmodernismului. Prima dintre aceste tendințe se caracterizează prin continuarea și reevaluarea esențelor artistice și estetice ale modernismului, prelungind cel puțin o parte dintre avatarurile fenomenului modernist. Cea de a doua extensie, postmodernă, se îndreaptă în sensul unor contopiri și amestecuri dintre domeniile artistice și cele neartistice. O a treia posibilă tendință, aflată mereu într-o continuă schimbare și dezvoltare, se mulează pe repercusiunile firești ale fenomenului de globalizare a societății, cu urmări vizibile și în planul socio-cultural. Pentru a crea o imagine completă a paletei de tendințe artistice actuale, trebuie evidențiat încă un aspect, o nouă ramură de orientare, rezultată prin interacționarea factorilor prezentați anterior, prin interferarea acestora. De altfel, termenul *interferență* se referă la însăși întâlnirea, combinarea, suprapunerea și compunerea a două sau mai multe fenomene, generând noi rezultate. Un alt sens al acestuia, apropiat într-o anumită măsură și de cel deja prezentat, are conotații specifice domeniilor științelor exacte, în special din cel al fizicii.

Extrapolând sensurile *interferenței* în domeniul artei actuale, se constată o redefinire a termenilor tradiționali ai artei, în sensul favorizării apariției unor termeni noi, bazați pe un nou

fundament conceptual, garantat de însăși contopirea, asimilarea sau negarea reciprocă a celor vechi.

În domeniul artelor vizuale, poate fi considerat exemplul tehnicii colajului, procedeu specific postmodern, constând în plasarea în același spațiu, sau în aceeași formă a unor obiecte sau mijloace de expresie artistică ce aparent sau în profunzime, pot să nu aibă nici o legătură unele cu altele, fiind incompatibile. Definit ca o trăsătură comună a omului sfârșitului de secol XX și începutului de secol XXI, *sincretismul* impune de multe ori o mai mare impresionabilitate sau chiar capitulare în fața unor lucrări de artă, a căror valoare artistică și estetică poate fi de multe ori considerată reprobabilă. În sprijinul acestor lucrări, sar cel mai adesea argumente legate de *moartea* vechilor principii estetice și înlocuirea lor cu altele noi, contemporane, care țin seama de adevărata stare și evoluție a artei și a societății, promovând toleranța și oblăduirea oricărei forme de reprezentare artistică. Același principiu, al toleranței față de tot și de toate, este manifestat și de New Age², însă fără a lua în seamă faptul că toleranța absolută poate promova și provoca la rândul ei intoleranța, transformându-se într-un adevărat act de violare a identității și a valorilor personale. În acest sens, Andrei Kuraev menționa că: „Dacă un pictor ia un fragment de icoană și-l introduce într-un colaj înconjurat de sticle de bere, prin aceasta, încalcă voia creatorului acelei icoane. În general, postmodernismul își permite să le rupă pe toate din context. Acesta nu este oare o violare?”³

Creând condițiile unor noi experiențe culturale, *postmodernismul* definește și caracterizează perioada cultural-istorică în care trăim și în care activăm, făcându-ne să descoperim prin comparație cu alte perioade istorice, artistice sau culturale în general, care sunt adevăratele judecăți de valoare, care sunt principiile și conceptele după care se

² Mișcare cultural-spirituală ce promovează apropierea de valorile și practicile spiritualității, împrumutând noțiuni specifice ocultismului, astrologiei, ezoterismului, metafizicii, medicinei alternative, muzicii, naturii ș.a.

³ Savatie Bastovoi, *Ortodoxia pentru postmoderniști*, în *Întrebări și răspunsuri*, Editura Marineasa, Timișoara, 2001, p.25

ghidează societatea de astăzi, care este raportul dintre modernitate și postmodernitate, ce este și cum se prezintă arta contemporană, care sunt criteriile interpretării și judecății estetice sau care este raportul dintre artă și societate, și în mod particular, dintre artă și politică. Dacă în plan cultural artistic și estetic se manifestă postmodernismul, ca principală formă de reprezentare și creație, în plan social-politic, forma care domină întreaga societate este cea determinată de fenomenul *globalizării*.

Pe scena artistică actuală pot fi observate două noi orientări culturale, dintre care prima tinde să depășească limitele categoriilor artistice clasice, sub impulsul proceselor de performanță, de hibridizare și de multimediere, iar cealaltă să abolească frontiera între artă și non-artă, susținută de un timid dar potent fenomen de estetizare și de teatralizare a altor câmpuri culturale (politică, media, sport, cotidian etc). Acest dublu context pare să destabilizeze, în mijlocul unei largi mișcări de dezorientare, ermetismul disciplinelor altădată clar definite și delimitate de către obiectele lor specifice, de propriile metodologii și susțineri teoretice.

Contextul artistic contemporan creează spații de influență reciprocă în care formele artistice circulă, interacționând și bulversând disciplinele clasice și domeniile artistice (istoria artei, artele plastice, muzica, cinematografia, teatrul, literatura). Această nouă configurație a fundamentelor artistice îndeamnă către o regândire a structurii fenomenelor artistice, pentru a permite înțelegerea globală a noilor producții de artă, respectiv, către o sincronizare cu dinamicele interdisciplinare ce susțin procesele de diferențiere a noilor mișcări artistice postmoderne.

Specifică perioadei contemporane, definitorie asupra tendinței actuale a artei începutului de secol XXI, este trăsătura de *interdisciplinaritate* a acesteia. În încercarea de a defini interdisciplinaritatea, poate fi expusă ideea unui „transfer de concepte și metodologie dintr-o disciplină în alta pentru a permite abordarea mai adecvată a problemelor cercetate”⁴. Transferul de concepte la care se face referire în această definiție are în

⁴ <http://dexonline.ro/definitie/interdisciplinaritate>

vedere o depășire a granițelor obișnuite ale fenomenelor culturale și sociale, în scopul definirii unor noi, mai complexe.

Interferențele produse la nivel artistic și vizual prezintă din acest punct de vedere rezultatul unui complex proces dinamic, ce-și situează rezultatele la mijlocul distanței dintre domeniile științifice și cele artistice. Ca urmare a procesului de interferență, rezultatele artistice obținute vor putea fi judecate atât la nivel formal sau exterior, cât și în profunzimea lor, în întreaga dimensiune a sensurilor dezvăluite. Fenomenul de intermediere artistică vizează acele opere în care artiștii, având specializări în diferite tipuri de medii, combină aspectele specifice ale acestora, dând conținut unor noi forme de artă. Din punct de vedere teoretic, acest procedeu are la bază un demers holistic, operele realizate prin acest fenomen de interferență conținând și exprimând mai mult decât simpla însumare a elementelor constituente.

Am putea face o analogie între conceptul *interdisciplinarității* și cel al *intermedierii*, a cărei compoziție reflectă prezența prefixului *inter*, cu sensul de legătură și situare între, respectiv a substantivului *media*.

Din punct de vedere etimologic, termenul *media* provine din latinescul *mediare*, ce are sensul de a interveni în calitate de intermediar pentru a înlesni, pentru a pune la cale și pentru a contribui la realizarea practică a unor lucruri, fapte, sau acțiuni. În sens artistic, definiția dată facilitează abordarea înțelesurilor termenului în discuție cu sensul de *mijloc* de transmitere a informației artistice, de emiterie și receptare simultană a acesteia. Conceptul de *media* presupune o relație bidirecțională, de reciprocitate, între emițătorul mesajului mediat (artistul) și receptorul acesteia (privitorul, iubitorul de artă).

În domeniul artistic, *media* reprezintă un mijloc de difuzare, de transmitere și de comunicare a informațiilor, imaginilor și mesajelor artistice. Informația la care se face referire aici este definită asemenea unei materii, cu conotații reale și abstracte, fizice și imaginare, la nivel senzorial, perceptiv și intuitiv, căreia i s-a dat o formă mai mult sau mai puțin stabilă. Informația la care se face referire este deci, opera de artă. În practica artistică, prin definiție, orice formă și domeniu artistic are nevoie și se fundamentează pe un mediu de expresie, altfel

formulat, între opera de artă și mediul de expresie există o condiție de tipul *sine qua non*.

Cu referire la termenul *media* se pot face în prezent două referințe principale: *vechile media* (sau mediile tradiționale) și *noile media* (mediile de masă, numerice sau informatice). Atunci când se face referire la mediile artistice tradiționale, aria contextuală a acestui termen are în vedere toate mijloacele de expresie artistică dezvoltate și cunoscute până în contemporaneitate. Acestea se identifică în mare măsură cu principalele domenii ale artei, între ele numărându-se pictura, sculptura, ceramica, grafica, muzica și teatrul. Pentru lucrarea de față prezintă însă un mai mare interes mediile vizuale, cele care se află într-o legătură directă cu fenomenul artistic plastic și decorativ.

Dincolo de interferențele dintre domeniile artistice tradiționale ale artei se regăsesc o serie de întrepătrunderi morfologice între domeniile vizual-artistice și cele extra-artistice sau chiar non-artistice. Combinarea acestora din urmă dă naștere în cele mai multe cazuri unor noi forme de expresie vizuală, suprapuneri mixte ce îmbogățesc profilul artei contemporane. De interes în acest caz este și interferența dintre formele spațiului *bi* și ale celui *tridimensional*, artiștii contemporani căutând noi forme de expresie vizual artistică. Apariția acestora este motivată de necesitatea ieșirii la rampă cu *obiecte* artistice noi, nevoalate din punct de vedere vizual și conceptual. Ideea originalității rămâne în arta contemporană, în continuare, una din premisele majore ale mișcărilor artistice. Rezultatul acestor interferențe între pictură și sculptură, între *bi* și *tridimensional* este în mod cert un nou tip de operă de artă, definită prin *obiectele spațiale colorate*, a căror încadrare este însemnată în *arta formelor spațiale*.

Sfârșitul de secol XX a marcat într-un anumit sens un nou început, cu o largă perspectivă și orientare, prin însăși apariția unor domenii artistice noi, așa-numite *hibrid*. Între acestea poate fi semnalată prezența domeniilor decorațiunilor interioare, a designului ambiental, de interior și vestimentar, ramuri în care se împletesc în mod satisfăcător principiile artelor tradiționale cu tendințele industriale actuale. Interferențele dintre pictură și arhitectură, dintre sculptură, arhitectură și ceramică sau între pictură și domeniul artelor textile, favorizate direct de

funcționalitățile tehnologiei computerizate actuale, definesc doar o parte din larga varietate de posibilități creative ce pot fi reproduse în realitate.

Contactul dintre artele vizuale și domeniile extra-artistice își face simțite urmările și prin manifestarea unor noi mișcări artistice, cu caracter modern și postmodern. Secolul XX abundă de astfel de mișcări, atât în prima sa jumătate, când tendințele moderniste erau în plin aplomb, cât și în a doua jumătate, când, odată cu anii '60, publicul de artă a asistat la una dintre cele mai complexe dezvoltări de stiluri și tendințe artistice dintre toate perioadele istoriei artei. Deși puternic fragmentate din punct de vedere temporal, multe dintre curentele secolului XX, durând poate mai puțin de un deceniu, au marcat definitiv arta și cultura următorilor ani, în sensul lărgirii perspectivelor de înțelegere și interpretare estetică.

Între mediile moderne, apărute cu predilecție în ultimul secol, medii ce au reprezentat fundamentul artei moderne și contemporane, putem aminti importanța jucată de obiectele artistice de tip *ready-made* al căror promotor a fost M. Duchamp, lucrările specifice artei informale, devenite celebre prin multitudinea variantelor de expresie materială utilizate, sculpturile tipice artei minime, obiectele picturale ale artiștilor neodadaști, colajele Noului Realism, mașinile autodestructive ale lui M. Tinguely, varietatea mediilor de expresie ale Pop-Artei, instalațiile cinetico-optice, textele, imaginile și mesajele artei conceptuale, *happening-urile* și *performance-urile* sau factura materialelor utilizate în Arte Povera. Alături de acestea mai pot fi considerate și conotațiile spațiale ale Land Art-ului, impactul psihologic și vizual al artei corporale și al acționismului, arta video și fotografică, arta *environmentală* sau imaginile hiperrealiste. Pe lângă acestea se remarcă aportul și importanța formelor de intermediere între domeniile artistice tradiționale, așa-numita artă intermedia, care constă în alăturarea unor limbaje de expresie artistică, de la pictural, la sculptural, de la vizual la teatral sau gestual.

În cea de a doua categorie a mediilor artistice contemporane, așa-numit *moderne*, se încadrează formele de *artă numerică*, condiționate în primul rând de mediul informatic, reprezentând acele forme de artă realizate cu ajutorul calculatorului. Mediile de transmitere a acestora sunt

reprezentate de sursele de informare în masă (televiziunea și internetul, în principal). Această categorie, *modernă*, a noilor media sau a sferei denumite generic *multi-media*, are o istorie mai recentă, având ca punct de reper anul '90 al secolului trecut.

În dezbaterile conceptuală a termenilor *de media*, respectiv de artă *inter* și *multimedia*, în sensul definiții unei imagini complete a fenomenului avut în discuție, se au în vedere și următoarele noțiuni complementare: mediu, suport, limbaj, informație, materiale, tehnici și simțuri. Atunci când se face referire la noțiunea de *mediu*, se are în vedere mijlocul de transmitere a informației artistice, astfel, în arta contemporană, pe lângă mediile enumerate anterior mai putându-se adăuga și următoarele: vocea, semnalele sonore, cărțile, teatrul, radioul, televiziunea sau calculatorul.

Poate una dintre cele mai importante trăsături ale mediilor este dată de extraordinara lor capacitate de a se mula asupra diferitelor limbaje ce populează și coexistă în cadrul pluralismului postmodern, flexibilitatea în comunicare fiind principalul lor atu. În aceste circumstanțe, arta video sau instalațiile audio-video, ce îmbină în mod inedit mijloacele de stimulare a tuturor simțurilor omului, beneficiază în prezent de un mare avantaj în ceea ce privește ușurința în încercarea de a transmite, de a comunica și de a elucida esențele mesajelor operelor de artă. Datorită capacității de adresare simultană către mai multe simțuri umane (văz, auz, miros, gust etc.), noile media artistice pornesc din start cu un anumit avantaj în fața artelor tradiționale, care, datorită specificului lor mai mult sau mai puțin solitar și exclusiv în ceea ce privește căile de transmisie a esențelor artistice către privitor, presupun un grad mai înalt de filtrare și decantare a sensurilor, printr-un obligatoriu fenomen de procesare și intermediere între opera de artă și privitor. Cu alte cuvinte, se poate admite ideea că un același mesaj artistic transmis simultan prin intermediul artei cinematografice, respectiv prin intermediul unui tablou, să fie înțeles în mod diferit de unul și același privitor, în primul caz existând posibilitatea înțelegerii mai facile a conceptului artistic transmis. Spre elucidarea acestui fapt, putem da drept exemplu mesajul bogat în semnificații al celebrei lucrări semnată de Edvard Munch, *Strigătul*. Pe cât de facil este de redat în mijloace cinematografice simpla idee a unui strigăt uman, pe atât de

complexă și de dificilă este transmiterea aceleiași idei și intensități emoționale în pictură, sculptură sau grafică. De aceea, pentru a aduce privitorul la același grad de intensitate și emoție, este de cele mai multe ori nevoie de înțelegerea și aportul intelectual al privitorului, contribuția acestuia, prin interferența cu aportul ideatic și vizual al artistului, definind împreună opera de artă.

Să luăm prin comparație exemplul temei *Răstignirii lui Hristos*, așa cum apare ea redată în două domenii diferite ale artei: în pictură - domeniu cu o veche tradiție artistică, respectiv în cinematografie - ramură modernă a artei, ce a cunoscut o amploare crescândă de-a lungul întregului secol XX, ca de altfel și în prezent.



Fig.1, *Crucificarea cu Sf. Ioan Botezătorul*,
Grünewald, 1515

De o forță expresivă evidentă în ambele cazuri, scena *Răstignirii* reprezintă o temă predilectă a istoriei artei, interpretată în toate ramurile și genurile artistice. Dincolo de persistența aceluiași mesaj, cele două lucrări folosesc mijloace de expresie diferite. Dacă în primul caz, artistul a mizat doar pe impactul vizual al imaginii pictate, coroborat cu o serie de cunoștințe biblice de care privitorul trebuia să dea dovadă pentru a înțelege în totalitate complexitatea imaginii înfățișate, în cel de al doilea caz, asistăm la un complex de factori ce contribuie la descrierea aceluiași scop. Transpunerea în mișcare de către film, a scenelor fixe, ce sugerează doar o fracțiune eternizată a mișcării din pictură, presupune folosirea unei largi varietăți de modalități și mijloace tehnice specifice domeniului artistic al

cinematografiei. Se cunoaște celebra sintagmă utilizată adesea în mediile orale, conform căreia o imagine simbolizează mai mult decât o mie de cuvinte. Într-un alt registru vizual, acesta pare să fie și mesajul fundamental pe care filmul încearcă să și-l însușească, tehnica cinematografică presupunând prezentarea succesivă a diferitor imagini într-un timp suficient de scurt, astfel încât să se creeze impresia mișcării. Principalul atu al filmului în fața picturii, în acest caz, este așadar mișcarea, pe care pictura o poate doar sugera prin mijloacele proprii. În contrasens însă, pictura beneficiază pe lângă stilul propriu de exprimare a ideilor artistice, de un element pe care cinematografia reușește să îl atingă poate doar tangențial, și anume, capacitatea de eternizare a clipei și *reproducerea* unei imagini simbol, ce odată ajunsă în retina privitorului poate să persiste mai mult decât orice altă imagine aflată într-o mai largă succesiune de imagini cinematografice.

Dincolo de numeroasele aprecieri adunate, filmul *Patimile lui Hristos* (*The Passion of the Christ*) a stârnit însă și unele controverse, întemeiate dintr-o anumită perspectivă. Folosind clișeele și metaforele specifice artei cinematografice, privitorul trăiește pe tot parcursul filmului impresia că cineva îl forțează, încercând să-i stoarcă măcar o lacrimă, sentimentul compasiunii față de chinurile trăite de Hristos părând impus într-o anumită măsură. Referindu-ne în mod exclusiv la cazul de față, din punct de vedere teologic, cât și artistic, „Filmul este pur și simplu o artă agresivă”⁵. Andrei Kuraev amintește, într-un anumit dialog, de împărțirea artelor făcută de Pavel Florenski în funcție de gradul de agresivitate, pe care exegetul îl compara cu un caracter *ne-dialogal*⁶. Astfel, conform acelei prezentări, cea mai puțin agresivă dintre arte și, în același timp, cea mai dialogală este muzica, având la antipod pe cea mai „crudă și plictisitoare artă”⁷ – sculptura. Filmul este plasat conform acestei concepții pe o treaptă inferioară literaturii, care lasă cititorului un grad mai mare de libertate decât filmul, care printr-o succesiune prea bogată de

⁵ Andrei Kuraev, *Filmul: Restaurare prin teologie*, Editura Reîntregirea, Alba Iulia, 2005, p.79

⁶ *Ibidem*

⁷ Andrei Kuraev, *op.cit.*, p.79

amănunte tinde să le implementeze prea adânc în conștiința privitorului, marcându-l printr-un grad de agresivitate mai înalt.

În ciuda caracterului suficient de flexibil al noilor medii *neconvenționale*, în care ar putea fi încadrată și arta cinematografică, și al capacității de comunicare și intermediere de care acestea beneficiază, există însă și cazuri în care opinia artistului, indiferent de domeniul artistic în care activează, se impune în mod ne-dialogal, nelăsând publicului posibilitatea unei detașări minimale care să îi permită o interpretare mai largă a mesajelor transmise prin intermediul *produsului artistic* oferit. Fără a generaliza, un film de genul celui prezentat în acest context, implică și o astfel de interpretare, prin apelarea aproape continuă la mijloacele șocului și ale implicării emoționale în cote accentuate.

În comparație cu filmul postmodern prezentat, lucrarea de secol XVI a lui Grünewald, înfățișând aceeași temă, se raportează la evenimentul biblic, abordând la rândul său o viziune accentuat realistă, îndeajuns de șocantă, chiar și pentru vremea apariției respectivei opere. Lucrarea, structurată compozițional sub forma unui poliptic, impresionează prin calitatea stilului pictural, prin articularea rafinată a formelor, a suprafețelor de lumină și umbră, și mai ales prin emblema iconografică pe care aceasta o creează. În fond, ceea ce se desprinde încă de la început în analiza acestei lucrări este o anumită atmosferă specifică, subliniată în mod artistic și compozițional prin pictarea unei mari suprafețe de culoare închisă în partea superioară a panoului central, ce transmite în mod voit privitorului o fracțiune din starea de apăsare și tensiune ce descria evenimentul biblic inițial. De asemenea, plasarea centrului de interes, chipul lui Hristos mort, în partea superioară extremă a lucrării, precum și arcuirea în jos a lemnului crucii sub greutatea trupului lipsit de viață, ponderează acut energiile interne ale lucrării, privitorul aflat în fața acesteia trăind pentru un moment senzația unei profunde stări de amenințare a ruperii echilibrului interior sub greutatea formelor pictate. Interesant este și modul de împărțire compozițională a panoului central ce descrie momentul crucificării, artistul apelând la sugestia unei mase greoaie în formă de stâncă, ce desparte lucrarea în două părți, superioară și inferioară, și sub care se dezvăluie o altă suprafață întunecată, ce face aluzie la ideea de mormânt, care

de altfel este descris în panoul inferior al lucrării. Există însă și elemente ce trădează o luptă furibundă între viață și moarte, așa cum este și gestul paralizat al mâinilor ce-și arcuiesc degetele sub presiunea durerii, ce indică spre partea superioară a lucrării, sugerând înălțare, în comparație cu descrierea anatomică a porțiunii terminale a piciorului, reprezentate în mod voit supradimensionat, prin care artistul redă senzația scurgerii întregii greutate a corpului.

Dincolo de toate acestea există și amprenta unei atmosfere ușor grotești, buzele străvezii, vinete, arcuirea accentuată, ușor exagerată a formelor anatomice, descrierea amănunțită a rănilor survenite în urma flagelării și răstignirii, amintind de realismul exacerbat și violent al scenelor descrise în filmul amintit. Tehnica șocului este așadar folosită nu doar în contemporaneitate, ea fiind unul din mijloacele speciale ale recuzitei unui artist, indiferent de epoca din care face parte, de stilul de lucru abordat sau de curentul pe care îl reprezintă.

Interacțiunea tuturor acestor elemente plastice, vizuale, compoziționale, psihologice, precum și abordarea unui subiect real a cărui consemnare face obiectul unui domeniu științific, istoric și teologic, reprezintă marca unei intermediari între elemente provenind, așa cum s-a exemplificat, din domenii diverse, artistice, cât și extra-artistice. Rezultatul acestor interferențe vizuale și conceptuale este în cazul artei o operă de artă cu un impact deosebit și cu o esență multiplă, profundă, amintind de componentele *genetice* din care a luat ființă.

Revenind la domeniul interferențelor vizual artistice contemporane, în ultimii douăzeci de ani se remarcă activitatea unor artiști ce pot fi considerați emblematici atunci când este vorba de întrepătrunderea domeniului artistic cu cel extra-artistic. Fără a dori o prezentare exhaustivă sau cronologică a acestora amintim aici doar câteva nume, printre care: Michel Journiac, Hermann Nitsch, Andy Warhol, Andres Serrano, Marina Abramovic, Maurizio Cattelan, Shirin Neshat, Bill Viola ș.a.

Ca o concluzie a celor prezentate, exemplele de artiști oferite în sprijinul recreării unei imagini asupra fenomenului contemporan de *inter* și *transdisciplinaritate*, reprezintă doar o frântură a unui proces cu mult mai amplu și efervescent. Hibridizarea domeniilor tradiționale ale artei constituie un cumul de acțiuni începute cu mai bine de un secol în urmă, dar

accentuate cu predilecție în ultimii 50 de ani, odată cu începutul discuțiilor despre arta postmodernă. Apariția și manifestarea postmodernismului trebuie înțeleasă și interpretată având în vedere și analiza fenomenului mondial de globalizare. Diversele aspecte ale acestuia, sociale, politice, economice și culturale, angrenează deopotrivă și domeniile artistice. Este greu de opus rezistență unei mișcări de amploare mondială cum este globalizarea. Prin specularea ideii de creare a unui *homo economicus* – unul dintre scopurile fundamentale ale acestei mișcări – sunt angrenate, asimilate sau separate multe dintre formele de cultură tradiționale, unele chiar cu o îndelungată tradiție. Riscul major al unui astfel de proces este în primul rând acela al pierderii identității, fapt tragic pentru o cultură formată de-a lungul a mai multor veacuri.

Consemnând încercarea de a „reuni într-un tot elementele dispartate”⁸, globalizarea are tendința de a crea un ansamblu de valori culturale, și nu doar atât, în intenția formării și nivelării unui nou tip de individ, a unei noi societăți. Procesul actual de osmoză culturală este sub acest aspect rezultatul desfășurării unui fenomen cu care societatea contemporană este obligată să conviețuiască. „El se prezintă ca un proces permanent și dinamic, care se autosustine și care este din foarte multe puncte de vedere orb”⁹. Deși reprezintă un fenomen amplu care nu ține seama de micile culturi și valori, asimilându-le sau fragmentându-le, globalizarea poate fi raportată într-un anumit sens la celebrul proverb latin, „Divide et impera”, a cărui semnificație socială reprezenta un cumul de strategii de obținere și menținere a puterii, prin divizarea unei populații în grupuri mai mici, mai puțin importante și mai puțin puternice decât în totalitatea lor, în scopul scăderii puterii lor ca ansamblu. Dintr-o anumită perspectivă, esența acestui principiu se împotrivește ideologiei globalizării, care pare să propage ideea contrară acestuia. De fapt, putem conchide faptul că prin globalizare se încearcă la nivel mondial elaborarea unei noi antropologii, prin

⁸ *Marele dicționar de neologisme*, Florin Marcu, Editura Saeculum, 2000

⁹ Teofil Tia, *Homo economicus, Globalizarea și criza sensului vieții, Biserica în Era Globalizării*, Editura Reîntregirea, Alba Iulia, 2003, p.349

asimilare, contopire, interferență și osmoză de culturi și civilizații. Realitatea cotidiană demonstrează însă că efectele palpabile ale acestui fenomen mondial sunt mai cu seamă negative și dezbinatoare, accentuând discrepanțele materiale dintre bogați și săraci, neasigurând „participarea organică a tuturor la deciziile care îi privesc din cauza mediocrității organelor directive”¹⁰. Este însă greșit a reliefa doar elementele negative ale globalizării, întrucât trebuie remarcate și o serie de efecte pozitive ale acesteia, printre care se numără creșterea competiției, ca factor determinant de progres, accesul generalizat la educație, precum și încurajarea unor „mijloace noi de acces la cultură”¹¹.

În această încercare de definire a fenomenelor sociale și culturale actuale, rămâne în continuare o necunoscută modul în care cultura și arta vor evolua. Luând modelul globalizării, interferențele vizual-artistice contemporane, ca factor comun al fenomenelor de interdisciplinaritate, pot fi interpretate în viitor din mai multe puncte de vedere. De aceea se lansează întrebarea asupra evoluției următoare a artei în condițiile coabitării cu premisele fenomenului de globalizare. Este încă imposibil de apreciat care vor fi urmările proceselor și transformărilor economice, politice, sociale și culturale actuale, existând deopotrivă șansele unei dezvoltări de noi forme artistice, de noi stiluri și domenii culturale, greu de estimat și de judecat valoric în acest moment, precum și de înhibare și în final de dispariție a domeniilor tradiționale.

Complexitatea teoretizării fenomenului de interdisciplinaritate lasă deschisă calea abordării în continuare a unor probleme pentru care prezentul a obținut doar un răspuns parțial. Legat de acest fenomen, viitoarea generație de artiști *contemporani* va avea sarcina și meritul de a desluși esențele noilor clasificări ale domeniilor artistice, a modului și criteriilor de departajare a artei de non-artă, precum și ale finalității tendinței de estetizare a culturii și de recirculare a formelor artistice. De asemenea, va fi interesant de observat dacă, într-o perspectivă anacronică, reconsiderarea practicilor artistice contemporane va permite o relectură a operelor și evenimentelor artistice din

¹⁰ *Ibidem*, p.357

¹¹ *Ibidem*, p.358

trecut, precum și o întrevvedere a unei viitoare discipline artistice, care să poată asambla toate genurile și tendințele artistice interdisciplinare din prezent.

BIBLIOGRAFIE

- Achiței, Gheorghe, *Frumosul dincolo de artă*, Editura Meridiane, București, 1988
- Bartos, M. J., *Compoziția în pictură*, Editura Polirom, Iași, 2009
- Bastovoi, Savatie, *Ortodoxia pentru postmoderniști, în întrebări și răspunsuri*, Editura Marineasa, Timișoara, 2001
- Călinescu, Matei, *Cinci fețe ale modernității, Modernism, avangardă, decadență, kitsch, postmodernism*, Editura Polirom, Iași, 2005
- Connor, Steven, *Cultura postmodernă*, Editura Meridiane, București, 1999
- Crainic, Nichifor, *Nostalgia paradisului*, Editura Moldova, Iași, 1994
- Edelman, Bernard; Heinich, Nathalie, *L'art en conflits, L'oeuvre de l'esprit entre droit et sociologie*, Edition la Decouverte, Paris, 2002
- Ghiu, Bogdan, *Evul Media sau Omul Terminal*, Editura Idea Design/Print, Cluj, 2004
- Heinich, Nathalie, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Les Editions de Minuit, Paris, 2006
- Ianoși, Ion, *Hegel și arta*, Editura Meridiane, București, 1980
- Kuraev, Andrei, *Filmul: Restaurare prin teologie*, Editura Reîntregirea, Alba Iulia, 2005
- Malița, Mircea, *Zece mii de culturi, o singură civilizație*, Editura Nemira, București, 1998
- Michaud, Yves, *La crise de l'art contemporain*, Ed. Quadrige, Paris, 2005
- Nicolescu, Basarab, *Transdisciplinaritatea*, Editura Polirom, Iași, 1999
- Rățiu, Dan, *Disputa modernism-postmodernism*, Editura Dacia, Cluj, 2001
- Rush, Michael, *New Media in Late 20th-Century Art*, Thames & Hudson works of art, London, 1999
- Troc, Gabriel, *Postmodernismul în antropologia culturală*, Editura Polirom, Iași, 2006
- Zaharia, D. N., *Antinomicul în arta contemporană*, Editura Dosoftei, Iași, 1999
- XXX, *Biserica în Era Globalizării*, Editura Reîntregirea, Alba Iulia, 2003

XXX, *Dicționarul explicativ al limbii române*, Academia Română, Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan”, Editura Univers Enciclopedic, 1998

XXX, *Marele dicționar de neologisme*, Florin Marcu, Editura Saeculum, 2000

<http://en.wikipedia.org/>

<http://dexonline.ro>

ADRIAN STOLERIU este preparator universitar doctorand la Facultatea de Arte Plastice, Decorative și Design a Universității de Arte „George Enescu”, Iași. În anul 2006 a absolvit Facultatea de Arte Plastice, Decorative și Design, Iași, secția Pictură murală, sub îndrumarea prof. univ. dr. Jeno Bartos. Activitatea artistică proprie constă în realizarea a două expoziții personale de pictură, precum și participarea în cadrul mai multor expoziții de grup. A obținut mai multe distincții artistice, din care cele mai importante sunt *Premiul pentru Artă Multi-Media*, în cadrul expoziției salonului anual de artă plastică, U.A.P. Iași 2006, și *Premiul I* la Concursul Național Studentesc „Nicolae Tonitza” 2005.

Prep. univ. drd. Modesta Lupașcu
**ARTA GENERATĂ PE COMPUTER ȘI ISTORIA ARTEI. O
ANALIZĂ CRITICĂ**

Abstract

The attempts to render on computer realistic images wich redolent of Occidental Still Life retrieved in late Renaissance legitimate the taste for three dimensional references. The reasoning it is not only neurological or neuropsychological issues, it may be driven out from History of Arts, wich configured our brains, wich created very strong stereotypes whom the contemporary digital artists are tributary.

1. Fenomenul vizualizării

În știință, arhitectură, inginerie, grafică, există aserțiunea că grafica realizată pe calculator este un ajutor indispensabil pentru comprehensiunea unor fenomene complexe. În spatele acestei teze se află noțiunea de *gândire spațială, vizualizare*.

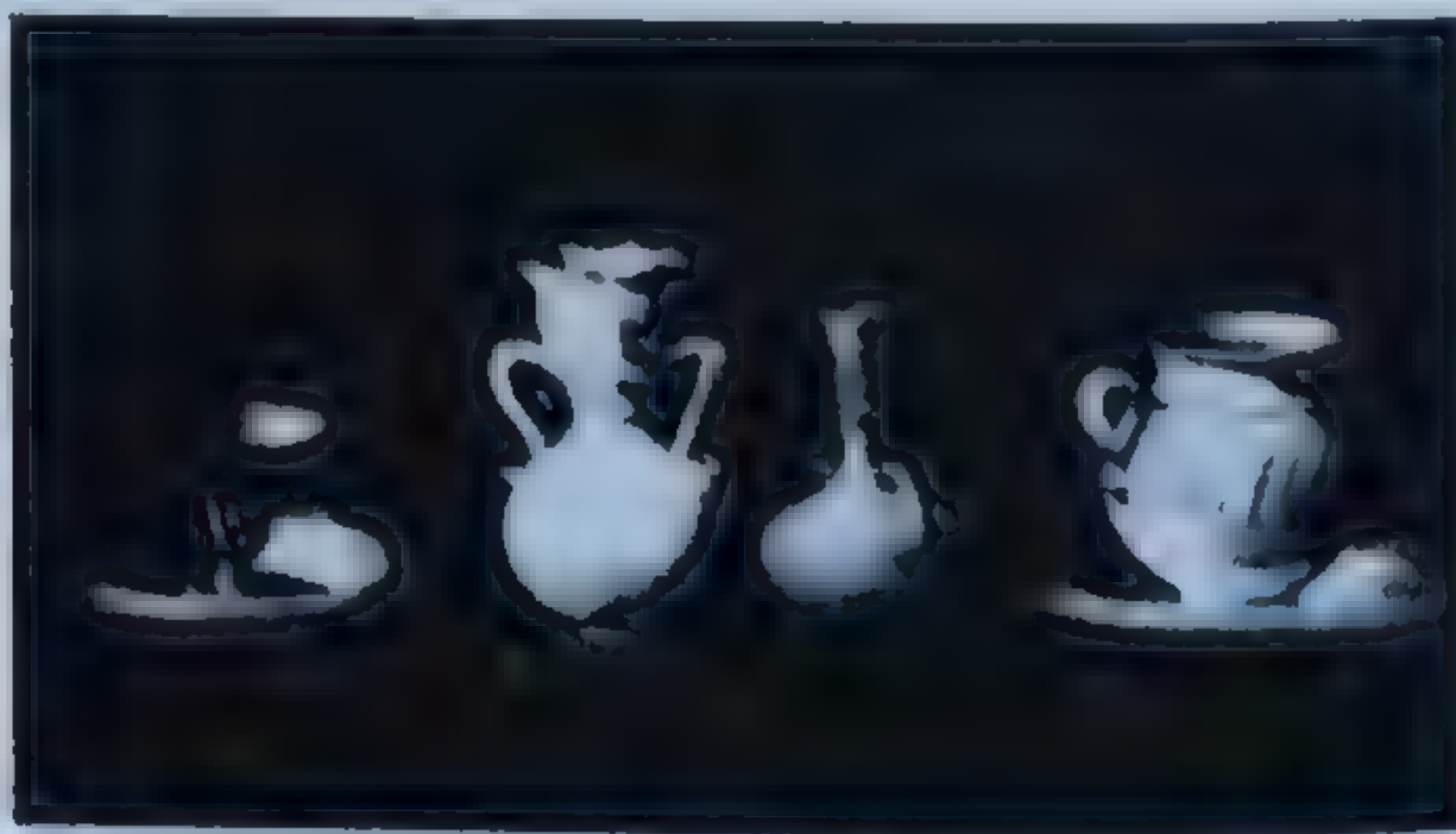
Grafica numerică este inextricabil conectată istoriei picturii occidentale. Semnificația expresivă, strategiile artistice și convențiile acestui gen continuă să își exercite influența asupra graficii contemporane. Aserțiunile de mai jos probează asocierea intimă dintre istoria artei și explorarea imageriei asistate pe calculator.

Vizualizarea este un fenomen care își găsește izvoarele în elementele gândirii platonice¹, fiind cu atât mai interesantă în secolul XIX, prin studiile lui Erwin Panowsky – *Un concept în Istoria Artei* – prin abordarea problematicii geometriei vizibile.

¹ James Elkins, *Art History and the Criticism of Computer-Generated Images, Leonardo*, vol.27, no.4, 1994, p.336

Încercările de a reda pe computer imagini realiste amintesc de natura statică occidentală, regăsită începând cu Renașterea târzie, cu care se înrudesce prin următoarele caracteristici: două sau trei aranjamente de surse de lumină, în concordanță cu principiile estetice ale secolului XV, pentru redarea luminii, umbrei, reflexelor luminoase; contrastul dintre lumina difuză și luminile puternice, spectaculoase, teoretizat inițial de Leonardo da Vinci; aspectul teatral care rezidă din efectele de umbrire; formele organice evoluând în contextul celor geometrice. Cercetătorii care lucrează în domeniul vizualizării folosesc aceste noțiuni pentru care s-au creat termeni contemporani echivalenți. Întrebarea care apare legitim este de ce funcționează iluzia tridimensionalității? Răspunsul nu este doar de natură neurologică sau neuropsihică, el poate fi extras din paradigmele istoriei artei, care ne-a modelat creierul, a creat habitusuri mentale extrem de puternice cărora le suntem tributari. Aparența rectangulară a pixelilor, unități ale ilustrației computerizate, sunt aranjate și printate în așa mod încât prin amestecul optic rezidă imaginea bitmap, fenomen vizual ce se revendică din pointilism și cubism.

Faptul că cercetătorii au creat modele numerice care se regăsesc în istoria artei este un fenomen spectaculos: moleculele au fost modelate asemeni unor entități balon, interiorul creierului uman redat în maniera în care reda un artist ca Tiepolo elementele transparente...



Francisco de Zurbarán, *Bodegón Gambó*, Woodrow Barfield, *Demonstrație în*
ulei pe pânză, 0,5x0,8m, 1633-1640, un crearea realității virtuale
plauzibil model al realismului graficii computerizate

Corpul uman nu este simplu de imaginat pentru mediul electronic, chiar dacă se acordă maximum de atenție și un suport tehnic de înaltă calitate. Dacă reprezentarea corpului uman comportă aspectul unei suprafețe de gumă, sau o ființă apare ca și cum ar fi învelită într-o membrană de plastic, expresivitatea lor vizuală amintește de manechinele de lemn ale lui Pinturicchio sau de degetele de ceară ale lui Ingres. Comparând textura densă și cheia de lumină dramatică a unei secțiuni verticale prin craniul unei mumii, modelate pe calculator ca imagine suport medicală în cadrul Universității de Matematică și Informatică din Hamburg, și *Portretul unui bărbat blond* (ulei pe pânză, 108x93cm, 1667) realizat de Rembrandt van Rijn, se relevă cât de mare a fost impactul operei lui Rembrandt, calității culorilor sale, dar mai ales luminii sale teatrale, dramatice și semnificațiile psihologice pe care le propun, asupra gustului estetic din perioada contemporană.



O analiză comparativă între textura densă și cheia de lumină dramatică a unei secțiuni verticale prin craniul unei mumii, modelate pe calculator ca imagine suport medicală în cadrul Universității de Matematică și Informatică din Hamburg, și *Portretul unui bărbat blond* (ulei pe pânză, 108x93cm, 1667) realizat de Rembrandt van Rijn

2. Conotații ale artei fractale percepute prin filtrul istoricilor de artă

Imaginile generate pe computer, cum sunt cele fractale, sunt tributare soft-ului doar în ceea ce privește forma și textura. Culorile sunt independente de programatorul individual și aspectul cromatic violent, metalic, universal întâlnit în cadrul fractalilor Pietgen, nu poate fi explicat doar de limitarea paletei cromatice a soft-ului. Alegerea soluțiilor cromatice are ca două surse detectabile strălucitoare, halucinatoriile culori *Day-Glo* din perioada 1960-1970, precum și cromatica promovată de grafica publicitară, care s-a conservat în cadrul materialelor cu benzi desenate și care a cunoscut apogeul în epoca Pop-Art (genul de ilustrații scinece fiction care propun imagini ale unui personaj envelopat într-un cosmos fractal compus din planete galbene, verzi, albastre). Artiștii care operează cu soft-urile de creare a fractalilor nu investighează semnificațiile profunde ale culorilor de-a lungul secolelor, ei sunt ancorați în elementele recente. Se semnalează un contrast între literatura științifică care cercetează chestiunea fractalilor, unde apar analogii explicite între fractalii moderni și referințe din istoria artei și unele realizări fractale care aparent ignoră tradițiile picturale ale trecutului, găsindu-și afinități în arta ultimelor decenii ale secolului XX.

În altă ordine de idei, în simbioză cu tendințele Pop-Art se remarcă în spațiile fractale fantastice codificarea preferinței pentru evaziune din actualitate pe care o promova romantismul târziu.

3. Temporalizarea spațiului în arta fractală

În opera sa *Metafora vie*², Paul Ricoeur distinge *metafora enunțată*, care este esențial plastică permițând structurarea formelor și culorilor, și *metafora-cuvânt*, care servește la focalizarea strategiilor de discurs, cu toate infrastructurile lingvistice. *Metafora enunțată* și *metafora-cuvânt* sunt intim legate de dimensiunea spațio-temporală. Categoriile vizualului leagă calitățile sensibile ale gândirii mitice, prin conceptualizarea relației natură-cultură în dialogul ochiului cu spiritul. Limbajul pictural și limbajul verbal participă în același timp la aceleași

² Paul Ricoeur, *La Métaphore Vive*, Le Seuil, Paris, 1975, p.18

problematici de funcționare precum figurile de expresie: ele relevă arbitrariul a cărui segmentare a semnului se sprijină pe demarcația formei. Limbajul pictural și limbajul verbal sunt branșate la două funcții: retorică și poetică.

Temporalizarea și spațializarea sunt explozive pentru limbajul pictural și implozive pentru expresia verbală. Percepția vizuală este numită și lectura este interiorizată: dar aceste două funcții bazate pe iluzia referențială construiesc prin intermediere imaginarul unui meta-limbaj.³

Într-un poem, precum și în domeniul plastic, timpul și spațiul nu sunt exterioare, ci interioare, reunind toate reperele organizării propriilor elemente semantice și semiotice. Astfel, matricea estetică este sintetizată printr-o metaforă operatoare care devine forța de gravitație, repliată în ea însăși în această quadratură: *text – autor – lector – intertext* sau *image – artist – spectator – formă (culoare)*. Interacțiunea acestor elemente diferite nu epuizează niciodată sensul operei de artă.

Realul și viața, istoria și adevărul sunt transformate prin faptul artistic, conferind o nouă figurație identitară, a cărei referință, bazată pe incertitudine, pluralitatea sensurilor, se întoarce în jurul metaforei. Coeziunea metaforică devine o forță care unește ansamblul și unifică simultan, un polisens dispersat.



M. Escher, *Circle Limit I*

³ *L'Espace et le temps*, Actes du XXII Congres de l'Association des Sociétés De Philosophie de Langue Française, Dijon, 1988, Société Bourguignonne et Librairie J. Vrin, Henri Bouraoui (Toronto), *Temps et Espace dans la métaphore visuelle et scripturale*, pp.439-442

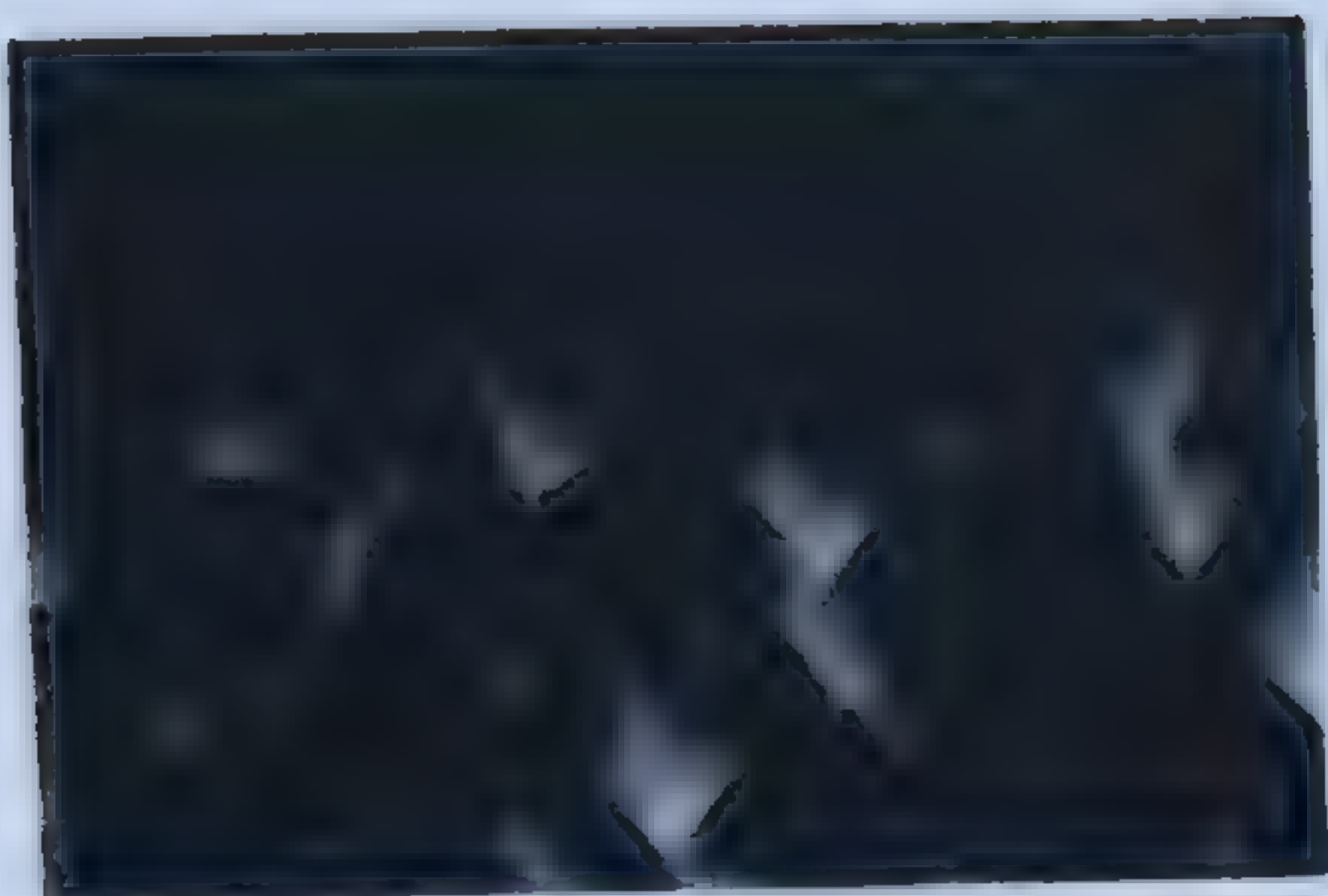
Fracționarea tușei de culoare începând cu impresionismul conduce spre o viziune prefractală în artele plastice – se bulversează relația obiect – fundal sau relația obiectelor între ele prin dizolvarea formelor în pete de culoare autonome, pete de culoare ce devin actanți principali în compozițiile picturale. Se poate interpreta procesul divizării tușei de culoare ca un prim pas spre dematerializarea realității, spre abstractizarea cognitivă a universului. Relația obiectului, ca artefact, cu creatorul lui poate fi asociată cu teoria haosului, cu nevoia imperioasă a omului de a crea ordine și echilibru, de a investi universul cu matricea gândirii creatoare. Peisajele lui Van Gogh, pointilismul lui Seurat (*O duminică pe insula La Grand Jatte*) transfigurează realitatea obiectivă pornind de la analiza intrinsecă a structurii optice a subiectelor evocate.

Gravurile lui Escher propun un univers fractal particular – haosul este conceput prin *obiecte imposibile* care sfidează legile perspectivei geometrice renascentiste sau care se află într-o inter-relaționare cu background-ul animat prin configurarea personificată a golului compozițional.

O dimensiune fractală se află între două dimensiuni normale, cuantificarea acestei entități rebele și materializarea grafică a cuantificării se bazează pe binomul dimensiune și grad de umplere a spațiului, ceea ce echivalează, în ultimă instanță cu explorarea științifică a unei probleme de perspectivă. „Astfel, raportul dintre formă și distribuție e esențial în grafică, de exemplu pentru înțelegerea majorității lithogravurilor lui Escher, care manifestă ambiguitate dimensională și polisemie perspectivală, la fel ca în romanele postmoderne (Pynchon, 1973; Cărtărescu, 1996).”⁴

O viziune cvasi infernală asupra prelucrării obiectelor în mediumul digital fractalizant îl enunță Roman Ilinski. Graficile de sinteză ale lui Roman Ilinski propun ca bază pentru studiu influența tehnologiei computerului în dezvoltarea artei grafice. Caracterul impredictibil al artei informatizate deschide noi perspective spre efecte extraordinare; uneori aceste efecte nu pot înlocui tradiționalul act al creației.

⁴ Ion Manolescu, *Videologia*, Editura Polirom, Iași, 2003, p.52



Roman Ilinski, *Flight Object*, 1989

Roman Ilinski, *Dark Side*, 1989

Computerul oferă artistului modalități nelimitate pentru a crea idei și pentru a verifica imediat paradigmele posibile. Accesul la un câmp nelimitat de imagini și simplitatea comunicării interactive pot fi pețuite în sine. Este puternică tentația de imersie în acest environment al infinitei variabilități pentru a revela construcții vizuale și pentru a interpreta operele vizuale ca fiind autogenerate. Adesea această aserțiune este mai potrivită pentru știință decât pentru artă. Un exemplu pertinent este cel al imaginilor geometrice fractale care produc un impact vizual asupra lectorului, dar nu au un conținut teleologic. Totuși granița în tehnologia artei informatizate între descoperirile științei și cele ale artei este dificil de precizat. „Din punct de vedere istoric, rezistența materialelor a definit un caracter specific al artelor vizuale. Artă computerizată oferă iluzia materialelor a căror rezistență se deduce mental. Extrem de frecvent în operele create pe computer se poate observa efectele expresive inventate încep să primească o ascendență asupra ideii inițiale. Acest fapt este notificabil pentru design, cazul excepțional în care multiplicarea geometrică și libertatea cu care o soluție cromatică poate fi selectată dintr-o paletă de culori extrem de variate poate genera un cumul de potențialități creative”.⁵

⁵ Roman Ilinski, Maria Iskander, *The Quasi Infernal Aspect of Creation and Perception*, sursa: *Leonardo*, vol. 27, nr. 5, *Prometheus: Art, Science and Technology in the Former Soviet Union: Special Issue*, 1994, pp.403-404, publicat de MIT Press, URL stabil: <http://www.jstor.org/stable/1576096>

Algoritmii distanței de transformare utilizați în creații de Roman Ilinski pentru a reda volumul sunt elaborate în matematică aplicată pentru calcularea automată a parametrilor geometrici în interiorul conturului obiectului, pornind de la desene originale desenate de mână, care promovează percepția operei într-un context istorico-tehnologic. Prima impresie este a unei gravuri realizate în manieră tradițională. O privire mai atentă surprinde că în fapt, volumul nu este redat de umbre gri, ci de mijloace ale unui nefamiliar dar complet rațional algoritm.

Prin transfigurarea geometrică a obiectului (iterație autosimilară de expresie fractală), se acutizază efectul contemplativ al scenei.

Un alt aspect este reliefat de Edward Zajec, care analizează în proiectele sale relația polifonică a obiectului vizual cu spațiul compus polifonic⁶.

Din perspectiva controlului fără precedent și flexibilității oferite de computer, Edward Zajec explorează în proiectele sale de grafică informatizată conceptul și tehnica realizării unei articulații fluide a culorii în timp. Paralel cu muzica și matematica fractalilor, autorul își concepe operele asemeni practicii muzicale a modulației și transformării tematice. Natura diviziunii în antinomie cu formele individuale este studiată din perspectiva dinamicii cromatice și a pantei dimensionale. Paralel cu muzica și cu filmul se structurează natura dizolvării tematice. Emergența limbajului ipotetic al luminii și sunetului este vizată în proiecte de animație (*Chromas*).

Catenele postmodernismului cultural enunță termenii anarhie, hazard, dispersare și fragmentare; strategiile ideologice includ discontinuitate și hazard; se urmărește relația dintre continuitate versus discontinuitate și se plasează incluzivitatea și asimilarea în centrul universului semantic al postmodernismului; e semnalat caracterul închis și deschis, entropic și negentropic al artei postmoderne. Arta postmodernă ar putea fi privită ca o

⁶ Edward Zajec, *Orphics: Computer graphics and the Shaping of Time with Color*, sursa: *Leonardo. Supplemental Issue*, vol.1, *Electronic Art*, 1998, pp.111-116, publicat de MIT Press, URL stabil: <http://www.jstor.org/stable/1557920>

geometrie fractală între două dimensiuni: cea a trecutului cultural și cea a viitorului pe care îl anticipează prin formele ei experimentale. Lectura operei postmoderne devine un act intertextual, inter-cultural, inter-iconic (sau, în termeni științifici, interfractalic).

BIBLIOGRAFIE

Leonardo. *Supplemental Issue*, vol.1, *Electronic Art*, 1998, publicat de MIT Press

Leonardo, vol. 27, nr. 4, 5, *Prometheus: Art, Science and Technology in the Former Soviet Union: Special Issue*, 1994, publicat de MIT Press

L'Espace et le temps, Actes du XXII Congres de l'Association des Sociétés De Philosophie de Language Française, Dijon, 1988, Société Bourguignonne et Librairie J. Vrin, Henri Bouraoui (Toronto)

Manolescu, Ion, *Videologia*, Editura Polirom, Iași, 2003

Paul Ricoeur, *La Métaphore Vive*, Le Seuil, Paris, 1975

LUPAȘCU MARIA MODESTA este preparator universitar drd., Universitatea de Arte „George Enescu” – Iași, Facultatea de Arte Plastice, Decorative și Design, Secția Grafică. Doctorand anul II în cadrul Școlii Doctorale – Universitatea omonimă. Expoziții personale în Canada, Montreal, Inter Palace Gallery. Expoziții de grup – SUA, Canada, Franța, Japonia, Polonia, Ungaria, Croația, Israel, Grecia, România. Premii: 2008: Premiul pentru Grafică, Salonul Artis, World trade Centre, Iași, Distincție I, România, Aiud, *Intercontinental Biennale of Small Graphics*, Premiul III, România, Mediaș, *Concursul Național de Ex Libris* etc.

Lector univ. dr. Dan Micu
**INFLUENȚE DE NATURĂ PSIHOLAGICĂ ASUPRA
COMPORTAMENTULUI CONSUMATORULUI**

Abstract

- The study of consumers helps firms and organizations improve their marketing strategies by understanding issues such as how.
- The psychology of how consumers think, feel, reason, and select between different alternatives (e. g., brands, products).
- The psychology of how the consumer is influenced by his or her environment (e. g., culture, family, signs, media)

Comportamentul consumatorului este definit prin studiul incidențelor diferitelor variabile de natură psihologică. Aceste variabile acționează în direcții și intensități diferite, uneori fiind mai greu de observat (structura lor este într-o continuă modificare). Cele mai relevante variabile sunt: *Percepția, Învățarea, Motivația, Personalitatea și Atitudinea.*

1. PERCEPȚIA. Percepția poate fi definită prin procesul prin care consumatorul selectează și interpretează senzațiile care sunt determinate de stimulii din mediul înconjurător. Receptorii senzoriali la stimulii de bază sunt reprezentați prin reacții rapide la: LUMINĂ, CULOARE, SUNETE și TEXTURĂ.

Stimulii senzoriali și sistemul de receptori senzoriali alcătuiesc ceea ce se cheamă *Procesul perceptual al consumatorului*. Aceste două categorii (stimulii senzoriali și sistemul de receptori senzoriali) și anume: IMAGINE-OCCHI; SUNETE-URECHI; MIROSURI-NAS; GUST-GURĂ; TEXTURI-PIELE; duc la EXPUNERE, expunere ce implică ATENȚIA, care la rândul ei duce la INTERPRETARE. Procesul perceptual urmărește înțelegerea semnificației pe care consumatorul o

acordă fiecăreia dintre aceste senzații de bază, chiar din momentul EXPUNERII la stimulii senzoriali.

Calitatea senzorială unică a unui produs poate să îl diferențieze net de produsele concurente, dacă o marcă va crea o ASOCIERE SENZORIALĂ UNICĂ.

Elementele vizuale folosite în publicitate, merchandising, sau pentru crearea ambalajului cum ar fi anumite culori, mărimi și stil, duc la identificarea produsului; astfel ex: *Firma PHILIPS încearcă să transmită prin produsele sale, sentimentul de tinerețe, folosește mai multe culori (patru culori în care este inclus un verde electrizant-verde veronese)*. Culorile influențează direct emoțiile individului, care determină anumite reacții, reacții ce diferă de la o țară la alta, funcție de cultură, ținându-se cont și de caracteristicile sociologice (sex, vârstă).

-CULOAREA – are un rol foarte important (determinant), direcționând privirea individului de-a lungul paginii (în proiectarea unei pagini web), făcând legătura dintre ideile de creație, separând zonele vizuale, determinând stări și captând atenția. Astfel, pentru captarea atenției, cele recomandate sunt: verde, galben, portocaliu, este contraindicată folosirea lor în excesivitate deoarece pot provoca oboseală vizuală.

Culoarea unui ambalaj poate exercita o mare influență asupra consumatorului care poate face supoziții asupra a ceea ce ar putea fi în interior. Aceste combinații de culori pot fi asociate spontan cu o anumită companie, ele sunt definite ca *Haina comercială (trade dress)*. Ex: compania Kodak, care datorită culorilor folosite se diferențiază de concurență.

-MIROSUL (aromele) – pot provoca emoții sau sentimentul de liniște, ele putând evoca amintiri sau să elimine stresul, miros, memorie și stare. Inovații în acest domeniu cum ar fi: hainele parfumate; magazine parfumate; automobile și avioane parfumate (British Airways, răspândește o aromă în cabinele de la clasa I și business-Rolls-Royce – un amestec de mirosuri de piele veche și lemn, specific vechii mașini pentru noile modele.

Pentru a provoca crearea unor anumite asocieri de către consumatori cum ar fi produsele pentru parfumarea gospodăriilor, apelează la denumiri precum *Ocean Breeze, Spring Blossom, Calming Mist*.

AFIȘE PUBLICITARE PARFUMATE

P&G, în Marea Britanie, a conceput postere parfumate plasate în autobuze, pentru produsele *Head & Shoulders Citrus Fresh*. Posterul reprezintă o tânără cu părul în vânt și, apăsând pe butonul din partea inferioară a afișului, se răspândește aroma șamponului.

-SUNETUL – Melodiile lente folosite în magazine, determină consumatorii să petreacă mai mult timp în magazin.

-SIMȚUL TACTIL – Are de asemenea o influență asupra comportamentului consumatorului. Astfel stările consumatorului diferă în funcție de contactele la nivelul pielii. Primii care au adoptat această metodă sunt japonezii, care au denumit-o *Kansei Engineering* prin intermediul căreia sentimentul consumatorului este transpus în elementele de design. Ex. pentru automobilul Mazda – destinat pentru cei tineri, este considerat ca o prelungire a corpului lor – senzație denumită *Horse and rider as one* (omul și mașina un întreg). Textura materialelor este asociată cu calitatea produselor. Astfel, calitatea materialului perceput la îmbrăcăminte, lenjerie, tapiserie este asociată cu anumite senzații. Țesăturile mai dure, care necesită un grad mare de prelucrare pentru a ajunge la o anumită finețe, tind să fie mai scumpe fiind astfel percepute ca fiind de calitate superioară, pe când cele mai ușoare și mai delicate sunt preferate de femei.

-EXPUNEREA – Se produce în momentul în care un stimul intră în zona de acțiune a sistemului de receptori. Capacitatea percepției este diferită de la un consumator la altul. Mediul fizic este integrat de către consumator în mediul său personal (structura cognitivă), știința numită *PSIHOFIZICĂ* în care există două praguri senzoriale:

1. *Pragul absolut* – nivelul minim al stimulului, care este detectat de sistemul de receptori senzoriali.

2. *Pragul diferențial* – abilitatea sistemului de receptori senzoriali de a detecta schimbări/diferențe dintre stimuli.

-ATENȚIA – Se referă la durata expunerii individului la un anumit stimul specific. Selecția informațiilor este influențată de factori personali pe de o parte, iar pe de altă parte de caracteristicile stimulului, unul dintre factorii personali fiind experiența.

-FILTRELE PERCEPTUALE – Care influențează procesul de selecție sunt:

1. **VIGILENȚA PERCEPTUALĂ** – Există o probabilitate mai mare ca un consumator să fie atras de stimuli care au legătură cu nevoile curente, astfel un consumator care observă foarte rar anunțuri publicitare la mașini, va deveni foarte atent la ele în momentul în care dorește să achiziționeze un autovehicol.

2. **APĂRAREA PERCEPTUALĂ** – Consumatorul observă doar ceea ce dorește să observe.

3. **ADAPTAREA** – Gradul în care consumatorul continuă să sesizeze un stimul după o anumită perioadă de timp.

-INTERPRETAREA – Reprezintă semnificația pe care consumatorul o acordă stimulului (interpretarea este diferită de la un consumator la altul).

PRINCIPIILE DE ORGANIZARE a stimulilor sunt:

1. **PRINCIPIUL ÎNCHEIERII** – Tendința de a percepe o imagine incompletă ca fiind completă.

2. **PRINCIPIUL SIMILARITĂȚII** – Tendința de grupare a obiectelor care au caracteristici fizice similare.

3. **PRINCIPIUL PRINCIPAL-SECUNDAR** – o componentă a stimulului va domina iar celelalte vor trece pe planul al doilea. Campaniile publicitare clasice au la bază sloganuri care au fost repetate de atâtea ori încât s-au fixat în memoria consumatorului. Astfel transferul unei anumite semnificații de la un stimul necondiționat la unul condiționat explică de ce anumite mărci cum ar fi Coca-cola, IBM, Marlboro, exercită un efect atât de puternic chiar și atunci când în clipurile publicitare nu mai este inclus numele mărcii. Astfel o marcă poate crea asocieri pozitive puternice în mintea consumatorului și are ca rezultat formarea fidelității față de marca respectivă.

SISTEMA DE MEMORARE

1. **SISTEMUL DE MEMORARE SENZORIALĂ** – Stocarea temporară a informațiilor.

2. **SISTEMUL DE MEMORARE PE TERMEN SCURT** – Are o capacitate limitată și o durată de maxim 20 de secunde.

3. **SISTEMUL DE MEMORARE PE TERMEN LUNG** – O stocare relativ permanentă a informațiilor, are o capacitate nelimitată și o durată permanentă.

TIPOLOGII DE SEGMENTARE PSIHOGRAFICĂ
SISTEMUL VALS 2 – A fost pus la punct de compania SRI INTERNATIONAL din California și se bazează pe un set de 39 de criterii – 35 psihologice și 4 demografice. Segmentele sunt plasate în funcție de venituri, educație, motivația de cumpărare și orizontal în funcție de orientarea de sine (personală). Cheia acestui sistem este reprezentată de trei tipuri de orientare de sine:

1. **ORIENTAREA DUPĂ CONVINGERILE PERSONALE – (PRINCIPLE ORIENTATION)** – Este specifică unui consumator care ia decizii de cumpărare în funcție de propriul sistem de convingeri și valori, neluând în considerare opiniile terților.

2. **ORIENTAREA DUPĂ STATUTUL SOCIAL (STATUS ORIENTATION)** – Caracterizează consumatorul care ia decizia de cumpărare în funcție de percepția apropiaților săi (prietenii, familie).

3. **ORIENTAREA CĂTRE SINE (SELF-ORIENTED INDIVIDUALS)** – Specifică unui consumator care cumpără produsele cu un mare impact asupra terților. Segmentul de top este reprezentat de *Inovatorii* respectiv consumatorii care dispun de resurse importante și sunt primii care adoptă noutatea. Sunt trei segmente care se diferențiază după stilul de viață:

1. *Mulțumiții* – consumatori satisfăcuți, practici meditativi și care apreciază funcționalitatea.

2. *Realizații* – consumatorii orientați către carieră, anticipează riscurile.

3. *Activii* – consumatori impulsivi, tineri, preferă riscul experiențelor noi.

CELE 4 SEGMENTE CU RESURSE INSUFICIENTE:

1. *PINCIPALII* – consumatori cu principii și valori puternice, care adoptă mărci originale de produs.

2. *ASPIRANȚII* – Sunt similari cu *Realizații*, dar au resurse puține și se preocupă de părerea terților (fiind foarte impotant ca acțiunea lor să fie aprobată de ceilalți).

3. *ACTIVII* – Orientați permanent spre acțiune și tind să-și concentreze energia spre a atinge suficiența.

4. *LUPTĂTORII* – Segment inferior din punct de vedere al resurselor, preocupați de satisfacerea nevoilor curente de supraviețuire.

Sistemul RISC a fost creat în 1978 de Institutul de cercetare a schimburilor sociale (Research Institute on Social Change). Acest sistem se aplică pentru analiza stilurilor de viață, precum și a schimburilor socio-culturale. Analiza pe termen lung poate permite o anticipare a schimbărilor sau identificarea semnelor de schimbare într-o țară înainte de a se generaliza și în alte țări. Acest sistem (RISC) apelează la un set de întrebări pentru identificarea sistemului de valori și atitudine al indivizilor, astfel fiecare individ este încadrat într-un spațiu virtual descris pe trei axe. Aplicarea acestui sistem permite adaptarea corespunzătoare a designerilor la specificul țării analizate (religie, continent, politică etc). Acest sistem este dezvoltat pentru a identifica tipuri de consumatori și a-i diferenția în funcție de preferințele lor pentru mărci, produse, media, activități de timp liber, iar pe de altă parte în funcție de atitudinile lor față de aspectele generale ale vieții sociale.

-ATITUDINEA – Reprezintă o evaluare de durată a obiectului – indivizi, produse, publicitate, acțiuni etc. Funcțiile atitudinii dezvoltată de D. KATZ se *formează în scopul de a îndeplini o anumită funcție pentru individul respectiv*. Doi consumatori pot avea o anumită atitudine față de un anumit obiect din motive total diferite, astfel Katz a identificat funcțiile atitudinii:

1. **FUNCȚIA DE UTILITATE** (Utilitarian Function) – consumatorul își formează atitudinea față de produs în funcție de consecințele pozitive sau negative ale utilizării acestora.

2. **FUNCȚIA DE EXPRIMARE A VALORII** (Value-expressive Function) – consumatorul își formează atitudinea față de produs nu datorită avantajelor acestuia, ci pe bază a ceea ce adoptarea produsului ar putea comunica despre el ca individ. Aceste atitudini sunt relevante în analiza stilului de viață (pentru a fi identificat cu o anumită clasă socială).

3. **FUNCȚIA DE APĂRARE A SINELUI** (Ego-Defensiv Function) este îndeplinită de acele atitudini formate pentru a proteja consumatorul de amenințări externe dar și de sentimente interne.

4. **FUNCȚIA DE CUNOAȘTERE** (Knowledge Function) este îndeplinită de atitudini formate datorită nevoii de organizare, de găsimă a unei semnificații. Este cazul produselor noi sau când consumatorul se află într-o situație ambiguă. O anumită atitudine

îndeplinește mai multe funcții, însă, întotdeauna, una din acestea va fi funcția dominantă. Cunoașterea acestor funcții este foarte importantă în domeniul designului.

COMPONENTELE ATITUDINII:

A. COMPONENTA AFECTIVĂ (Affect) – ce simte consumatorul față de obiectul atitudinii.

B. COMPONENTA COMPORTAMENTALĂ – (Behavior) – intenția consumatorului de a acționa într-un anumit mod față de obiectul atitudinii.

C. COMPONENTA COGNITIVĂ (Cognition) – opinia consumatorului referitoare la obiectul atitudinii. Aceste trei componente ABC (affect, behavior, cognition) evidențiază interacțiunea între A CUNOAȘTE, A SIMȚI și A ACȚIONA. Toate cele trei componente sunt importante, dar importanța lor relativă variază în funcție de gradul de motivare a consumatorului față de obiectul atitudinii.

CONCEPTUL DE IERARHIE A EFECTELOR (Hierarchy of effects) explică influența relativă a celor trei componente:

1. IERARHIA ÎNVĂȚĂRII STANDARD – Consumatorul are o proprie părere despre produs (componenta cognitivă), apoi evaluează informația rezultând un anumit sentiment față de produs (componenta afectivă); în final, pe baza evaluării, consumatorul va adopta un anumit comportament (componenta comportamentală). Astfel un consumator se implică foarte mult în luarea deciziei de cumpărare, fiind motivat să se informeze și să analizeze cu atenție alternativele considerate.

2. IERARHIA IMPLICĂRII SCĂZUTE – Consumatorul nu are o anumită preferință față de un produs, el cumpără pe baza unui minimum de informații și apoi realizează evaluarea acestuia, astfel atitudinea se formează prin învățare comportamentală, prin experiență proprie, negativă sau pozitivă față de produs, acționând automat la un anumit stimul (marcă, culoare, ambalaj etc.) atunci când ia decizii de cumpărare.

3. IERARHIA EMPIRICĂ – Consumatorul acționează pe baza reacțiilor emoționale. Aici atitudinile sale pot fi influențate de anumite attribute ale produsului-design, nume de marcă (firmă) precum și de factori situaționali. Atitudinea se formează pe căi diferite existând mai multe tipuri de atitudini ce se pot forma: Prin *procesul de conformare* a consumatorului în funcție de condițiile mediului, acesta cumpără ceea ce are la îndemână,

cu toate că nu o preferă (marcă, produs etc). Această atitudine este superficială care se poate schimba în orice moment. Există și *procesul de identificare* unde consumatorul se identifică sau are tendința de a imita modele, și nu în ultimul rând ca urmare a unui *proces de integrare*, când atitudinea devine parte componentă a sistemului de valori a consumatorului.

Printre teoriile care explică atitudinea se numără *Teoria disonanței cognitive*, *teoria autoobservării* (self-perception theory), *teoria echilibrului* (balance theory).

1. **TEORIA DISONANȚEI COGNITIVE** evidențiază importanța evaluării unui produs după ce acesta a fost cumpărat.

2. **TEORIA AUTOOBSERVĂRII** este relevantă pentru produsele deciziționale în care consumatorul nu se implică foarte mult, iar atitudinea se formează după cumpărare.

3. **TEORIA JUDECĂȚII SOCIALE** – consumatorul, pornind de la o atitudine standard, își va forma o atitudine de acceptare sau de respingere a informațiilor noi; cu cât atitudinea standard este mai puternică, cu atât gradul de acceptare a unor informații noi despre obiectul atitudinii este mai redus.

4. **TEORIA ECHILIBRULUI** – când componentele atitudinii sunt echilibrate se poate vorbi despre o atitudine stabilă care nu poate fi schimbată prin acțiuni de marketing. Consumatorul preferă să se identifice cu produse cu care are o relație pozitivă, astfel rezultând o relație pozitivă și cu o terță persoană.

-MODIFICAREA ATITUDINII CONSUMATORULUI se manifestă la apariția unui nou stimul, astfel noile informații pot influența componenta cognitivă sau intenția consumatorului, cum o experiență negativă poate influența componenta afectivă atitudinii. Cele trei componente dacă depășesc nivelul acceptat, consumatorul poate apela la cel puțin trei mecanisme de apărare:

-RESPINGEREA STIMULULUI – se manifestă prin minimalizarea noli influențe de către consumator, respingând noua informație, consumatorul caută să mențină echilibrul cu ajutorul componentei cognitive a atitudinii.

-ADOPTAREA UNEI ATITUDINI DIFERENȚIALE înseamnă acceptarea acelei părți a informației care nu provoacă dezechilibru.

-ACOMODAREA CU O NOUĂ ATITUDINE reprezintă modificarea atitudinii în vederea adaptării la circumstanțele

create de noua informație. Modificarea atitudinii se bazează, în special, pe cercetarea comportamentului consumatorului, acesta influențând în mai mare măsură atitudinea decât în cazul situației reciproce.

DAN MICU este lector universitar doctor în cadrul Universității de Arte Plastice, Decorative și Design, specializarea Design. În anul 2009 obține titlul de doctor în Arte Vizuale la Universitatea de Vest, Timișoara. Este absolvent al Institutului de Arte Plastice N. Grigorescu, București, promoția 1983. Este membru definitiv al U.A.P.R. din 1990. A avut 5 expoziții personale și a participat la numeroase expoziții de grup în țară cât și în străinătate. În 2009 a publicat *Cromaticul în sistematizarea vizuală*, Ed. ARTES, *Latura funcțională a cromaticului*, Ed. ARTES și *Aspecte simbolice ale culorii*, Ed. ARTES, Iași.

Lector univ. dr. Monica Elena Pop
RE-DESIGN PRIN METADESIGN

Abstract

Specialists in design are working today at a systemic level, the concept of metadesign proposes a thinking about the act of design, much deeper, lying in a much closer connection with everyday life to design the commercial context. Designing the system of metadesign proposes changes in the patterns of living, with influences in political, ecological, economical, and socio-cultural areas, sensual and emotional, making them more consistent and uniform. For this ambitious dream to become reality, designers must find new ways to work together more proactively, to create solutions.

Ramura designului se identifică cu sistemul de consum și multe produse și branduri sunt individualizate prin nivele multisenzoriale. Fashion designul, sportul sau cosmeticele interacționează într-un mod ciudat, termene ca Hoover sau Google fiind folosite ca verbe, tot atât de bine ca și pronume. Produsul *iPod* de exemplu, reprezintă o combinație de formă, funcție și nume – și cel mai important – obișnuință.

Contribuția inițială a designerului este una vizuală, ceea ce constituie o normalitate. Însă el joacă un rol important în campaniile publicitare, unde imaginile și cuvintele se combină într-un mod persuasiv. Combinația semnelor, funcțiilor și tehnologiilor se află în ultima vreme sub semnul designului ecologic, și reprezintă o certitudine pentru viitor¹, misiunea designerilor fiind din această perspectivă, una continuă. Cum

¹ John Wood, *Changing the change: a fractal frame for metadesign*, http://attainable-utopias.org/tiki/tiki-download_file.php?fileId=148, John Wood este profesor de design la Universitatea din Londra, Goldsmiths și este coordonator de proiect în cercetări în domeniul metadesignului, 2008

deja știm, ei trebuie să facă lumea mai verde, pentru ca civilizația noastră să poată supraviețui. Având această misiune, de a construi o societate sănătoasă și normală, ei ar trebui să aibă posibilitatea de a participa la schimbările economice și politice. Atâta timp cât democrațiile prezente se manifestă de sus în jos, prin manipulare, și pe baza alegerilor, guvernele ar trebui să se manifeste de jos în sus, fiind imaginative și cocreative. O privire de ansamblu demonstrează că astăzi, comunicarea funcționează de multe ori ca o orchestră fără dirijor. Fiecare interacționează cu toți și toți interacționează între ei, iar acest proces de interacțiuni continuu creează realitatea socială – o realitate socio-comunicațională. Ea nu este altceva decât o atribuire de semnificații, produs al interacțiunilor umane și al comunicării.

Aparent paradoxal, în tot acest ocean de comunicare ce ne înconjoară, simțim mai peste tot absența unei comunicări reale, care se poate traduce astfel:

1. aceleași cuvinte au sensuri diferite pentru interlocutori deosebiți ca pregătire și experiență;
2. stările emoționale, sentimentele și intențiile cu care interlocutorii participă la comunicare deformează mesajul;
3. ideile preconcepute și rutina influențează receptivitatea;
4. diferențele culturale par a fi mai mult ca niciodată, obstacole de netrecut.

Dincolo de aspectele mai puțin plăcute ale comunicării se dezvăluie însă o certitudine: epoca modernă reprezintă apogeul comunicării. Progresul tehnico-științific a favorizat comunicarea între indivizi, comunități, culturi.

Această lucrare prezintă rolul și importanța unui concept din ce în ce mai utilizat în munca designerului: *metadesignul*. *Metadesignul* este elaborat pe idei și concepte ce au fost și vor mai fi dezbătute. Pentru a le putea înțelege, Universitatea din Londra a elaborat un proiect – *Proiect pentru designul secolului 21* – în care s-au prezentat mai mult de 80 de instrumente ale punerii în practică a metadesignului.² Principiul este destul de

² John Wood, *Co-designing with metadesign*, articol apărut în *Journal of CoDesign, International Journal of CoCreation in Design and the Arts*, Taylor & Francis, 2008

simplic la prima vedere, și paradoxal, se bazează pe ceea ce aminteam mai sus, evoluția comunicării sub toate aspectele.

Metadesign (sau meta-design-ul) este un cadru conceptual în curs de dezvoltare care vizează definirea și crearea infrastructurilor sociale, economice și tehnice, în care pot avea loc noi forme de colaborare în design.

Ca metodologie, scopul său este acela de a alimenta apariția unor echipe cu posibilități sau perspective, prin colaborarea unor designeri în termeni de interdisciplinaritate prin *metadesign*.

Cuvântul grecesc *meta* însemna inițial *de lângă* sau *după*, aici fiind folosit pentru a sugera posibilitatea de a modifica sau transforma, inclusiv *auto-transformare*. *Metadesign* face aluzie, prin urmare, la o practică posibilă de design care (re)desenează. Ideea de *metadesign* recunoaște că folosește probleme viitoare ce nu pot fi complet anticipate în momentul proiectării. *Metadesign-ul* pune accentul pe anumite relații într-un mod explicit care sunt concepute să funcționeze la nivelul unui anumit stilul de trai. Acesta este motivul pentru ca *metadesign-ul* să devină o profesie eficientă, sau să fie o practică de proiectare consensuală. Aceasta sugerează că *metadesign-ul* ar oferi un spațiu etic multiplu. În acest sens, abordarea include ceea ce Koestler a numit „holarchy”³, sau ceea ce John Chris Jones a numit „democrație creativă”⁴.

Metadesignul, ca și concept de proiectare, reprezintă o anchetă creativă dar și critică a posibilităților de transformare atât a ființei umane cât și a culturii. Astfel că el presupune trecerea de la planificare (cum lucrurile trebuie să fie) la acțiuni mai

³ *holarchy* este un termen elaborat de Arthur Koestler (scriitor ungar), fiind format din grecescul *holon* ce se traduce ca element fiind parte și *întreg* în același timp, și *ierarhie*, 1967

⁴ John Chris Jones, *Design Methods*, David Fulton Publishers, London, http://books.google.ro/books?id=IR7KZXa1NI8C&pg=PR13&lpg=PR13&dq=John+Chris+Jones+design+methods&source=bl&ots=Mee6gvv8JT&sig=j9aWgagSv9E3898tkqXszugEeXA&hl=ro&ei=HW1MS4_bJMyd_AblmYigDg&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=2&ved=0CAwQ6AEwAQ#v=onepage&q=&f=false, 1992

umaniste, de înșămânțare (cum lucrurile ar putea fi). Scopul acestei focalizări pe *semințe* este acela de a provoca și în același timp a sprijini producția de forme mult mai durabile. Deși, în teorie, oamenii de știință nu mai cred în *ceva-în-sine*, designeri sunt de mult învățați să vadă o formă ca pe un obiect fizic sau ca pe *un lucru*.

Cuvântul *lucru* provine de la un cuvânt vechi scandinav, care se referă la o arenă special construită, în care un trib întreg sau reprezentanți ai acestuia se puteau aduna, pentru a discuta probleme comune, posesiuni sau fapte. Ca atare, pune de acord individualitățile în credințe, idei și obiecte materiale. Acest *lucru* este de fapt esența metadesign-ului, însumarea tuturor forțelor creatoare în vederea satisfacerii unei nevoi comune, bazându-se pe cel mai important element – conștiința creativă a grupului. Mergând mai departe, metadesignul social trebuie să permită un mod de existență mai flexibil, unde procesele se întrepătrund, afectându-se reciproc. Domeniul de proiectare este foarte vast, de la strategiile urbane la cele ale comunităților, cu toate facilitățile necesare, privite ca un sistem complex aflat într-o continuă transformare și nu doar ca piese de arhitectură sau obiecte izolate.

Chiar dacă este adevărat faptul că în medie omul pare a se simți cel mai confortabil în compania banalului și familiarului, la fel de adevărat este că prostul gust îl putem ușor atribui ca valoare medie, care pur și simplu perpetuează mediocritatea, negând unul dintre cele mai accesibile mijloacele de dezvoltare estetică.

Aprofundând această analiză, aducem în discuție o idee nu tocmai nouă, căreia americanilor le place să o numească *gândire pozitivă*: *un lucru va avea mai multe șanse de reușită dacă îl credem posibil de rezolvat, decât dacă am crede că este imposibil de rezolvat*. În societatea de acum, multă lume are tendința să confunde termenul de *neconceput* cu termenul *imposibil*. Acest lucru poate fi ușor corectat. Odată ce imaginabilul proliferază, el poate fi obținut. Odată obținut, el poate fi făcut atractiv, devenind ușor de aplicat mai târziu. În mod

normal, va deveni gradat o parte din conștiința maselor, devenind un mod de viață, eliminând treptat vechile concepții. Acest concept nou presupune eforturi sau munca a mai mulți experți, folosind metode cunoscute echipelor de management. Dacă acestea sunt eficiente, calitatea produsului ar trebui să fie mare. Studiul relațiilor complexe dintre utilizator și produs s-a condus după descoperirea acestui concept ce presupune definirea și crearea infrastructurii sociale, iar aspecte economice și tehnice pot apărea în forme noi de colaborare în procesul de design.

La nivel internațional, acesta este *metadesignul* și este pe cale de a se dezvolta din ce în ce mai mult. Pentru a înțelege legătura cu mentalitatea actuală, am putea folosi următoarea expresie: *gândind dincolo de posibilități*.⁵

Iată câteva atribute ale metadesignului:

1. este de bun augur (se concentrează pe afirmativ și optimism)
2. este indescriptibil (ceea ce este de neconceput să fie posibil)
3. se reorientează (se adaptează în funcție de desfășurarea proiectului)
4. este fractal (abordează sisteme complexe prin intermediul modelelor familiare)
5. este holistic (preocupat de întreg mai degrabă decât de analiză prin separare în părți, livrând rezultate complexe și cuprinzătoare)
6. este sinergic (cultivă și exploatează complementaritatea echipei)
7. caută sinergii (aspiră să beneficieze de *sinergie de sinergii*)
8. creează oportunități (descoperă potențialuri neașteptate pentru sisteme)
9. integrează inovațiile (creează sisteme întregi din părți interdependente)

⁵ John Wood, *Design for Micro-Utopias; making the unthinkable possible*, Ashgate, London, 2007

10. schimbă modelul (urmărește să facă cultura umană mai ecologică)

Pentru că problemele designului sunt complexe și insuficient definite, designerii trebuie să facă adesea uz de cunoștințe specifice, de matematică, din domeniul științelor, ingineriei și artelor. Rezolvarea problemelor ce apar pe parcursul actului de proiectare necesită o activitate interdisciplinară, reunind perspective din diferite domenii de expertiză. Complexitatea designului rezultă din necesitatea de a sintetiza perspective diferite ale unei probleme, de gestionarea unor cantități mari de informații din diferite domenii, informații relevante pentru o temă de proiectare abordată, precum și înțelegerea deciziilor de design care au determinat evoluția îndelungată a proiectării produsului de design. Depășirea acestei limite este o problemă centrală pentru dezvoltatorii de sisteme care sprijină creativitatea prin colaborare. Dar probabil, cel mai mare avantaj pe care îl putem avea folosind această metodă, este de a aplica un proiect posibil în mai multe sisteme.

Metadesign-ul se caracterizează prin activități, procese și obiective pentru a crea noi medii, ce permit utilizatorilor să acționeze în calitate de designeri și să fie creativi. Legătura ce se creează între designer și utilizator poate fi sintetizată în tabelul de mai jos:

Concept	Implicații
unelte sociale	permite utilizatorilor de a contribui cu propriile semnificații și de a folosi instrumente pentru atingerea scopului ales
orientarea domeniului	ridicarea problemei și acordarea de timp pentru analiză
discuții critice	descifrarea mesajelor transmise de obiecte
evoluția sistemelor deschise	punerea beneficiarilor la curent cu problemele
sisteme precedente proiectării	crearea de puncte de plecare în sprijinul proiectării și utilizării

Fig.1 Evoluția raporturilor designer-utilizator

Pentru a oferi utilizatorilor obiectul chiar în momentul utilizării – cu posibilități interesante și variate de design – spațiile de proiectare sunt create în momentul proiectării. Aceasta poate fi o oportunitate pentru dezvoltarea *meta-proiectării*. În cazul în

care sistemul se adaptează în mod constant sau este în curs de adaptare pentru utilizatori, timpul utilizat pentru proiectare poate fi economisit.⁶

Însă problemele nu pot fi complet anticipate în momentul proiectării (atunci când sistemul este dezvoltat), utilizatorii descoperind nepotriviri, în momentul utilizării, între problemele lor și sprijinul pe care un sistem îl oferă. O condiție necesară, dar nu suficientă pentru *metadesign*, este a sistemelor de software ce trebuie să aibă caracteristici care să permită utilizatorilor să creeze personalizări.⁷ Acest plan de proiectare este în principiu susținut de participanții în construirea de obiecte personalizate cu semnificație socială și de activități de deschidere a sistemului pentru utilizări creative și de improvizare. Implică afectiv metode și tehnici ce vin în sprijinul activităților senzoriale și emoționale, responsabile de o relație activă și eficientă între participanți și pot susține în cele din urmă activitatea de co-creație.

Problemele apar atunci când cineva vrea să fie designer, dar este obligat să fie și consumator, fiindcă starea de spirit a consumatorului domină existența noastră. Această dublă postură este ilustrată în schema de mai jos:

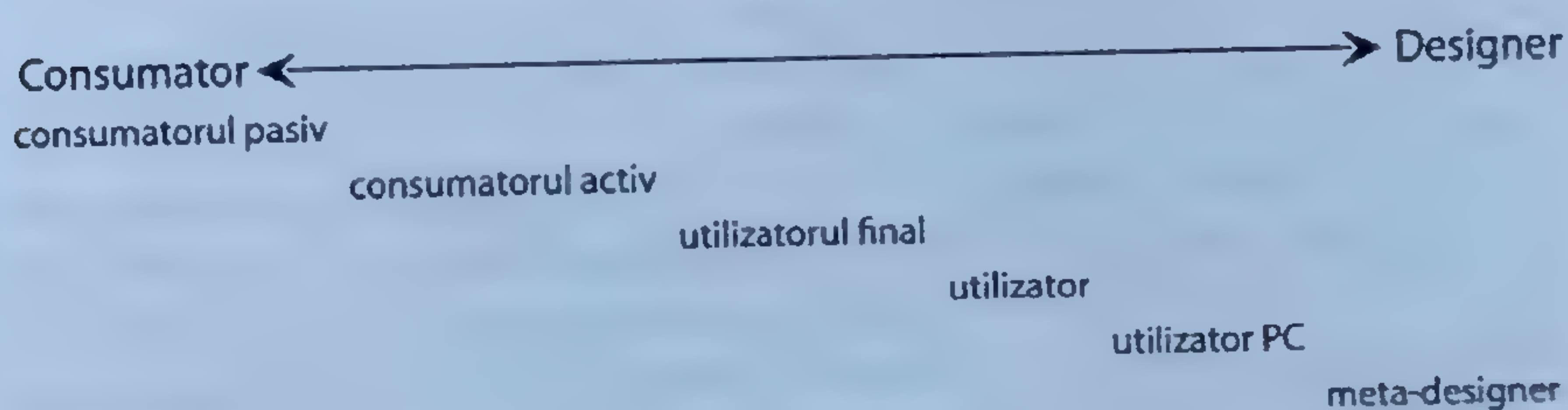


Fig.2 Dubla postură – designer/consumator

⁶ Henderson, A. și Kyng, M., *Design at work*, Hillsdale, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 1991

⁷ Gerhard Fischer și Elisa Giaccardi, *Meta-Design: A Framework for the Future of End-User Development*
<http://l3d.cs.colorado.edu/~gerhard/papers/EUD-meta-design-online.pdf>, 2007

Nevoia de *metadesign* este justificată de observația că problemele de proiectare în lumea reală au nevoie de sisteme deschise, pe care utilizatorii le pot modifica.

Astfel, în scopul de a aduce noi perspective în procesul de proiectare, toate părțile interesate în acest proces ar trebui să fie designeri și co-dezvoltatori, nu numai consumatori. În acest sens conceptul de „Symetry of Ignorance”⁸ poate oferi o bază pentru creativitatea socială, prin introducerea unor puncte de vedere diferite și prin încercarea de înțelegere comună a tuturor părților participante. Această creativitate socială poate fi foarte bine ilustrată de *new-media* ce necesită o meta-perspectivă de proiectare, unde consumatorul devine și designer. Deoarece nevoile sunt din ce în ce mai diversificate, se face apel la aplicații de înaltă funcționalitate care se conduc după trei principii:

- funcționalitatea neutilizată nu trebuie să fie o piedică
- funcționalitățile necunoscute trebuie să poată fi apelate la timp
- funcționalitățile trebuie să fie ușor de recunoscut, de învățat și memorat.

În aceste condiții, procesul de învățare va fi supraîncărcat cu informații noi privind funcționalitatea ridicată și va trebui să țină cont de schimbările foarte rapide ce au loc în domeniu. Acceptarea faptului că cele mai multe probleme de design sunt caracterizate printr-o „Symmetry of Ignorance” conduce la o formă diferită de învățare. Prin urmare, este necesară o nouă abordare privind cunoașterea prin colaborare, deși această abordare este în contradicție cu modalitățile de predare actuale. Această reformulare și reconceptualizare a modului de învățare este o provocare ce întâmpină mari dificultăți în promovarea ei. „Symmetry of Ignorance” propune o trecere de la un mod de învățare pasiv, în care profesorul împărtășește cunoștințele ce

⁸ Gerhard Fischer, *Symmetry of ignorance, social creativity, and meta-design*, Proceedings of the 3rd conference on Creativity & cognition, Loughborough, United Kingdom, 1999

trebuie asimilate de către student, la o modalitate de co-participare a studenților la procesul de învățare, prin utilizarea de diverse metode, simboluri și reprezentări, dezvoltând creativitatea.

Munca de colaborare întâlnește două bariere:

- individul trebuie să beneficieze de pe urma contribuției sale la efortul comun⁹;
- efortul colectiv trebuie să se înscrie minimal în memoria colectivă¹⁰

Momentul sinergetic este o perioadă critică în timpul colaborării, în care un grup construiește sensul a ceea ce transcende cunoștințele oricărui participant; înțelegerea comună care este generată de acest proces este un fenomen subtil: aceasta nu înseamnă că toată lumea este de acord în totalitate pentru că fiecare individ are propriile reprezentări cognitive despre ceea ce se discută. În acest context, în momentul exprimării unei anumite perspective, ea devine subiect pentru grup, gândirea individuală fiind înlocuită de cea a grupului, admitând că, la o cercetare mai atentă, punctele de vedere ale indivizilor pot fi diferite de cele ale grupului.

Modul tradițional de învățare și al mediilor de muncă (de exemplu, departamentele universitare, respectiv programele lor de studii) sunt disciplinare. Istoria a demonstrat că utilizarea și dezvoltarea de discipline asociate unei diviziuni a muncii s-a dovedit a fi o abordare puternică. Munca multidisciplinară, ce poate aborda problemele reale mai ușor decât o singură disciplină, este o certitudine. Cercetările experimentale conduse de designerul John Wood prin această metodă aplicată în cadrul unui workshop pe un grup de studenți la Universitatea din Londra, a demonstrat importanța urmăririi pașilor și stadiilor ce trebuiau respectate și analiza comparativă a rezultatelor.

⁹ John Grudin, *Evaluating Opportunities for Design Capture*, în *Design Rationale: Concepts, Techniques, and Use*, Lawrence Erlbaum Associates, Hillsdale, NJ, 1994

¹⁰ Carroll, J. M., & Rosson, *The paradox of the active user. Interfacing thought: Cognitive aspects of human-computer interaction*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1987

Pașii esențiali în proiectarea unui produs pot fi asociați cu structura simplă a unei figuri geometrice, *tetraedrul*. Multiplele transformări și schimbări din timpul unui proces de proiectare, pare a fi nimic altceva decât armonia și sinergia celor patru puncte. Un grup de lucru poate fi comparat cu acest tetraedru ce poate fi o setare pentru *apariția unor structuri colective de interpretare*. Vârfurile pot fi comparate cu membrii grupului, iar legăturile dintre ele pot exprima complexitatea muncii de echipă, dar și posibilitățile de schimbare sau transformare din timpul procesului de proiectare.



Fig.3 Tetraedrul

Etapele de lucru pot avea ca puncte de reper următoarea schemă:

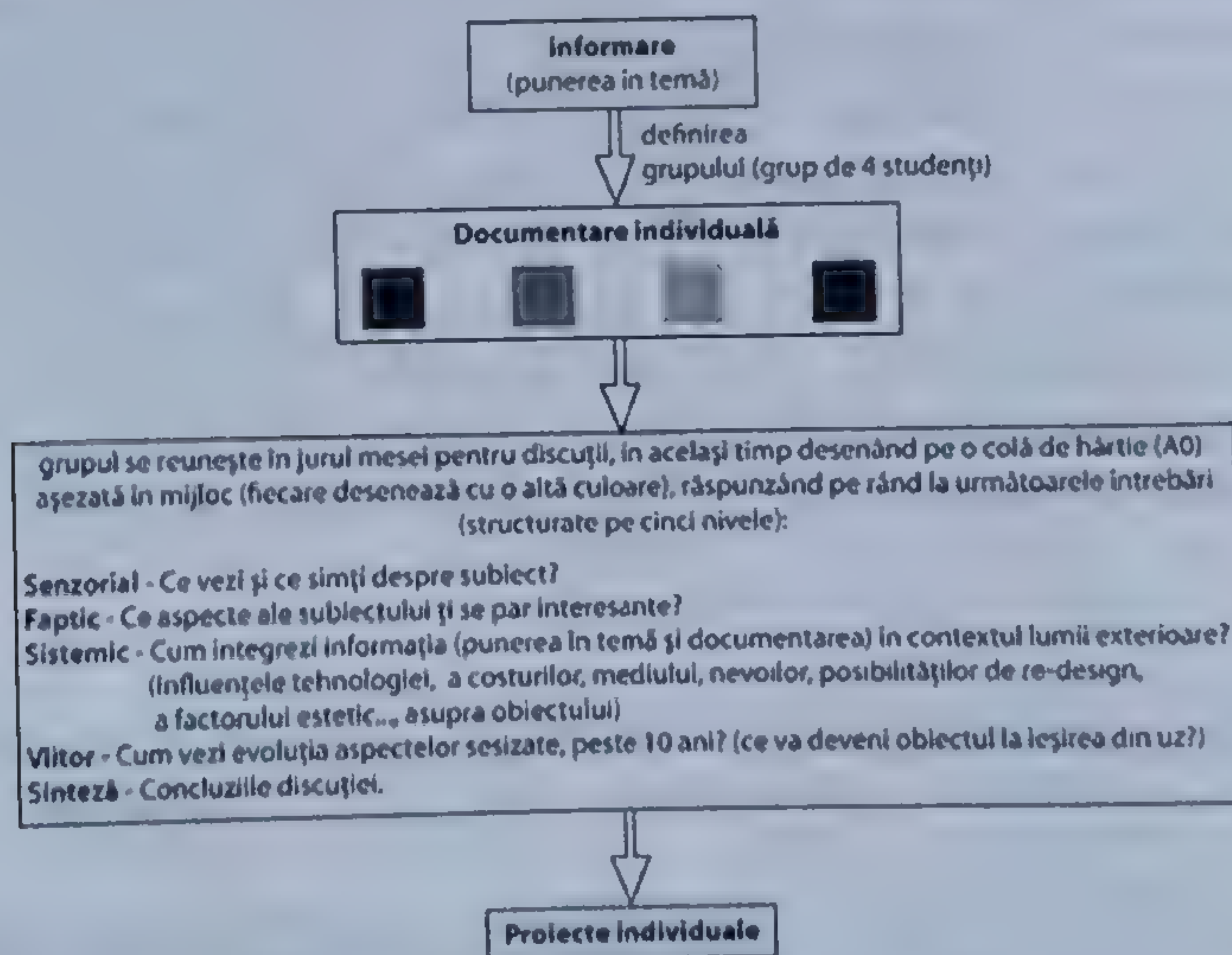


Fig.4 Schema unui experiment *metadesign*, în elaborarea unui proiect

Cele patru etape ce alimentează cadrul integrator în echipă, sau cele patru nivele diferite de conștientizare:

1. De conștientizare la nivel de sine, proiectantul (implicarea mea personală, cum mă prezint, contribuția mea)
2. Conștientizare la nivel relațional (de reflecție privind punctul meu de vedere, un rezumat al concluziilor în raport cu ceilalți)
3. De conștientizare la nivel de echipă (fiecare individ se identifică cu echipa ca un întreg)
4. De conștientizare într-un context mai larg (echipa în ansamblu se identifică cu contextul mai larg, potențialele realizări devin transferabile)

Plecând de la aceste percepte, procesul de proiectare trebuie să se desfășoare sub auspiciile a patru direcții:

Design de co-participare – urmărește interacțiunea membrilor grupului prin acordarea unui rol mai fluid în procesul de design, fiind stabilit de la bun început modul co-participativ al procesului. În acest proiect de o importanță deosebită trebuie conștientizat că este absolut necesar să se renunțe la orgoliile proprii și să se participe la demersul grupului.

Design prin anticipare – dată fiind tema, este necesară o abordare prin metode și tehnici de anticipare, răspunzând astfel la neconcordanțele dintre ce poate fi prevăzut în momentul proiectării și situațiile din momentul utilizării. Trebuie identificate nevoile cărora va trebui să răspundă obiectul, cât și anticiparea potențialelor modificări, luându-se în calcul posibilitatea proiectării de structuri maleabile și modificabile. Această metodă de proiectare implică o nouă generație de metode și tehnici de anticipare. Prin anticiparea nevoilor și modificărilor potențiale, metadesignerii joacă un rol important în stabilirea condițiilor care să permită participanților să se angajeze în activitatea de proiectare. Condițiile de permisibilitate sunt stabilite la acest nivel de către metadesigner și vor permite participanților să răspundă la neconcordanța între ceea ce poate fi prevăzut în momentul de proiectare și ceea ce apare în momentul utilizării.

Co-design – această filosofie, adeptă a pragmatismului american, se poate aplica asupra grupului prin omogenizarea idealurilor și perspectivelor fiecărui membru în parte, considerându-le ca și criterii în slujba adevărului ce ar putea fi

considerate ca pietre de temelie în gândirea pentru design.

Design pentru apariție (răsărire) – Immanuel Kant, în *Critica rațiunii pure*¹¹ a observat că pentru a pune o singură întrebare trebuie să ai anumite informații sau cunoștințe, iar William James¹² sugera criteriile pentru adevăr, care ar trebui să fie *utile* ca o piatră de temelie în proiectarea unui produs. *Designul de apariție* – sau *răsărire* – este un concept complex ce presupune un plan de proiectare, susținut de participanții în construirea de obiecte personalizate cu semnificație socială și de activități de deschidere a sistemului pentru utilizări creative și de improvizare. Aceasta implică afectiv metode și tehnici ce vin în sprijinul activităților senzoriale și emoționale, responsabile de o relație activă și eficientă între participanți și pot susține în cele din urmă activitatea de co-creație.

În concluzie, creativitatea socială este foarte importantă în zilele noastre, meta-designul creând o tensiune dintre standardizare și improvizare, fiind o promisiune pentru apropierea de limitele sistemelor deschise. El poate oferi posibilitatea de a descoperi în mod logic ceea ce este mult diferit față de raționamentul de alegere dintr-o paletă de opțiuni gata făcute. Pentru a putea include produsul într-un sistem mai complex, designerul are nevoie de perfecționarea continuă a relațiilor cu utilizatorul.

BIBLIOGRAFIE

Caroll, John, *The paradox of the active user. Interfacing thought: Cognitive aspects of human-computer interaction*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1987

Fischer, Gerhard, *Symmetry of ignorance, social creativity, and meta-design*, Proceedings of the 3rd conference on Creativity & cognition, Loughborough, United Kingdom, 1999

¹¹ Immanuel Kant, *Critica rațiunii pure*, Ed. IRI, București, 1998

¹² William James, *Pragmatism*, Hacket Publishing Company, U.S.A., 1981

Fischer, Gerhard și GIACCARDI Elisa - *Meta-Design: A Framework for the Future of End-User Development*
<http://3d.cs.colorado.edu/~gerhard/papers/EUD-meta-design-online.pdf>, 2007

Grudin, John, *Evaluating Opportunities for Design Capture*, în *Design Rationale: Concepts, Techniques, and Use*, Lawrence Erlbaum Associates, Hillsdale, NJ, 1994

Henderson, Alice și KYNG Maurice, *Design at work*, Hillsdale, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 1991

James, William, *Pragmatism*, Hackett Publishing Company, U.S.A., 1981

Jones, John Chris, *Design Methods*, David Fulton Publishers, London,
http://books.google.ro/books?id=IR7KZXa1NI8C&pg=PR13&lpg=PR13&dq=John+Chris+Jones+design+methods&source=bl&ots=Mee6gvv8JT&sig=j9aWgagSv9E3898tkqXszugEeXA&hl=ro&ei=HW1MS4_bJMyd_AblmYlgDg&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=2&ved=0CAwQ6AEwAQ#v=onepage&q=&f=false, 1992

Kant, Immanuel, *Critica rațiunii pure*, Ed. IRI, București, 1998

Wood, John, *Changing the change: a fractal frame for metadesign*,
http://attainable-utopias.org/tiki/tiki-download_file.php?fileId=148, John Wood este profesor de design la Universitatea din Londra, Goldsmiths și este coordonator de proiect în cercetări în domeniul metadesignului , 2008

Wood, John, *Co-designing with metadesign*, articol apărut în *Journal of CoDesign, International Journal of CoCreation in Design and the Arts*, Taylor & Francis, 2008

Wood, John, *Design for Micro-Utopias; making the unthinkable possible*, Ashgate, London, 2007

POP MONICA ELENA este absolventă a Liceului de Artă „O. Băncilă” din Iași, din anul 1985 și absolventă a Institutului de Arte Plastice „N. Grigorescu”, București, din anul 1992. De asemenea, a absolvit masteratul și doctoratul la U.A.I.C. din Iași, în domeniul estetică, filosofia artei, în anii 2005, respectiv 2008. În prezent, este lector universitar în cadrul Universității de Arte Plastice, Decorative și Design, în cadrul specializării Design, predând discipline legate de comunicare vizuală și procesare a imaginii pe computer.

Asistent univ. drd. Adina Tofan
CORPUL EXPUS ȘI ARTA CONTEMPORANĂ

Abstract

The main difference between what has been done until not long ago with the body and what is being done in present it's that in the past this was a pretext for varied representations of this issue (of the body) – first it was stylized, as the primitives did, then he become more and more realistic, as in Renaissance, to become interpreted, in the modern art, stylized again, abstract and after that again realist or hyperrealist, since 1960. Along with using the body as a ready-made, it doesn't need any intermediate, it doesn't need to be represented, it represents itself.

Întoarcerea la obiect, prin *Noile Realisme*, dar și prin negarea reprezentării, aduce corpul uman în prim-planul manifestării artistice, într-o lume a artei la bază – culmea – conceptuală. Deși folosindu-se de realități, de concret (și deci și de corpul uman), arta contemporană vorbește de fapt despre idei. Este foarte interesant cum, în același timp, în *viața reală* (vis-a-vis de corp), accentul cade din ce în ce mai mult pe imagine, pe superficial, pe aspectul exterior.

„Reprezentarea limitează posibilitățile corpului”, spune Henry-Pierre Jeudy în *Corpul ca obiect de artă*. Sau „a se expune devine contrariul lui a se reprezenta”¹.

De unde rezultă că expunerea corpului, dacă nu *limitează*, atunci *deschide*. Deschide infinite posibilități. Prin lipsa de intermediar, apropierea dintre artă și viață – viața *crudă*, neprelucrată – confundarea lor... Saltul de la corpul ca subiect al reprezentării la corpul ca suport sau ca materie primă pentru artă

¹ Henry-Pierre Jeudy, *Corpul ca obiect de artă*, Editura Eurosong&Book, București, 1998, pag.142

înseamnă și saltul de la rolul *pasiv* de model, la acela *activ*, de participant la procesul de constituire a operei, opera în sine devenită din obiect, *proces*.

Diferența majoră însă între ceea ce s-a făcut până nu demult cu corpul și ceea ce se face acum e că acesta era în trecut pretext pentru reprezentări din cele mai diverse – mai întâi stilizate, ca la primitivi, apoi din ce în ce mai realiste, ca în Renaștere, apoi interpretate, în arta modernă, stilizate din nou, abstractizate, și iarăși realiste sau hiperrealiste, de la 1960 încoace. O dată cu folosirea corpului uman ca *radly-made*, acesta nu mai are nevoie de intermediari, nu mai trebuie să fie reprezentat, el se prezintă singur.



Fig.1 Moda 2009 – Designeri de top: Diesel, Dsquared, Burberry



Fig.2 Coafură, accesorii



Fig.3 Manichiura

Anii '60 aduc cu ei frenozia libertăților de orice tip. În contextul eliberării corpului, termeni precum *exhibiție*, *identitate*, *narcisism* sunt din ce în ce mai prezenți în discursul artistic. Expunerea corpului, ca mijloc de depășire a limitelor tradiționale și a convențiilor, își face loc peste tot, de la viața de zi cu zi, la moda vestimentară (Fig.1) sau la publicitate. Intervențiile asupra corpului, de la cele mai *domestice*, de genul coafurilor, machiajului sau aplicării accesoriilor (Fig.2,3), de la mersul *la sală*, până la cele mai invazive precum tatuajul (Fig.5), piercing-ul (Fig.4), sau operațiile estetice, demonstrează creșterea interesului general pentru propriul corp, cât și dorința de evidențiere a lui prin expunere.



Fig.4 Piercing



Fig.5 Tatuaj – actorul american Wentworth Miller

Dacă în *viața reală* aceste modificări sunt de ordin estetic (chiar dacă aprecierile nu sunt întotdeauna unanime), fiind de regulă tehnici de îmbunătățire, ameliorare a imaginii proprii, în domeniul artei, lucrul cu corpul are cu totul alte valențe. Opus ideii de reprezentare, dar opus și abstracționismului, opus respectării limitelor de orice fel, lucrul cu corpul urmărește să producă *emoția artistică* într-o lume din ce în ce mai greu de impresionat. Din păcate, de multe ori, șocul produs de arta contemporană, în manifestările sale de *Body-Art*, este pus pe seama dorinței de a ieși în evidență, de a fi original, a artistului, neînțelegându-se tocmai acest aspect – artistul este forțat, de cele mai multe ori, să apeleze la mijloace extreme pentru că nu are alta șansă. Pentru că altfel nu se poate face văzut, auzit. Ideea sa nu poate pleca mai departe, pentru că peste tot sunt ziduri ridicate de suprasaturație sau indiferență. Iar, cum spuneam și altă dată, n-o să fii văzut de „oamenii orbi care trec pe drum”, până nu le „spargi arcada”. Asta face după părerea mea, la modul metaforic bineînțeles, arta contemporană: mai întâi îți sparge arcada, ca să-ți atragă atenția, apoi îți dă o batistă să-ți ștergi sângele din ochi și, în cele din urmă, produce revelația...

Am mai pomenit și cu alte ocazii despre un moment foarte *delicat* din istoria artei, în care obiectul de artă care imită figura umană se transformă în corpul uman devenit operă de artă. Sculptura hiperrealistă – cu Jhon de Andrea sau Douane Hanson – duc pe culmile cele mai înalte mania reprezentării. Niciodată până atunci corpul uman nu a fost redat în artă cu atâta acuratețe și realism. E drept că și pictura hiperrealistă făcea asta, dar cel puțin, fiind bidimensională, se mai putea încadra încă în categoria reprezentării. În schimb, când vorbim despre sculptură, nu mai putem spune că are loc o reprezentare a corpului uman, ci mai degrabă o imitație. Sculptura hiperrealistă nu se mulțumeste să semene întru-totul cu modelul, ea vrea să fie însăși modelul. Nu doar că e aiudoma omului, dar are și exact aceleași dimensiuni – lungime, lățime, înălțime, în așa fel încât, puse una lângă alta, opera și modelul se pot confunda. Următorul pas e de-a dreptul șocant pentru lumea artei – opera de artă învie. Pentru că acele opere de artă – tocmai menționate – aveau practic totul, în afară de viață. De ce să stai în atelier să pictez un portret sau să-l modelez, spune

artistul, când pot să iau un model, cel pe care vreau să-l redau în arta mea, și să-l pun în vitrină? Și să-i spun operă de artă. De ce nu pot să folosesc și corpul ca ready-made, așa cum se face deja demult cu oricare alt obiect? Adică de ce să nu pot folosi corpul, ca să-mi ating scopul artistic, ca pe un simplu obiect?

Acesta este însă doar un punct de vedere. Privită astfel, varianta aceasta ar putea părea un semn de comoditate din partea artistului – de ce să mai pictez, sculptez etc., când pot să expun corpuri? Miza este însă cu totul alta, de a folosi în artă totul, inclusiv potențele corpului uman, de orice tip, care sunt nemăsurate. Corpul uman, omul cu totul, reprezintă practic cel mai complex *material* de utilizat, iar asta înseamnă că arta îi este recunoascătoare, în nici un caz că se folosește, la modul brut, de el și atât. Ca să nu mai spun că, în marea parte a cazurilor, artistul folosește propriul corp. Cel puțin în situațiile care corpul suferă, în care este sacrificat în numele artei. Iar ceea ce devine corpul, ipostaza ultimă în care se află, este într-adevăr una superioară. O fi el folosit ca un obiect, dar, în final, devine operă de artă.

CORPUL ÎN ARTA ROMÂNEASCĂ

Dan Perjovschi – „După revoluție, ne-am luat corpurile înapoi”

Ca tot ce înseamnă arta contemporană românească, în toate manifestările ei prin care aspiră să se alinieze la arta contemporană a lumii, Body Art-ul se face – înainte de '89 – *pe furiș*. Pe ascuns, în spațiul privat, îndeosebi în atelier, pentru un public restrâns. A face artă corporală în această perioadă, a-ți expune corpul în performanțe artistice (și ca o metodă de exercitare a libertății și de luptă împotriva sistemului, care se considera stăpân pe el), era pe cât de periculos, pe atât de necesar. Era o luptă împotriva anchilozării, o luptă de emancipare a spiritului și a corpului, o luptă prin care se cerea înapoi identitatea pierdută, prin care omul obișnuit, și artistul și mai mult, dorea să fie el însuși, o entitate aparte, unică, voia să iasă din rând, din mulțimea de oameni fără nume, mulțimea de oameni toți la fel.



Fig.6 Geta Brătescu, *Către Alb*, 1975

„Caracterul de laborator, strategia, cadrul de manifestare, condiționarea de tip underground, nuanțate, au definit de fapt performanța în România, ca și alte forme artistice alternative, pînă la sfârșitul lui 1989. În general, efemerul, ca trăsătură distinctivă a acestor evenimente din perimetrul culturii vizuale, nu avea șanse de a fi oficial acceptat de un regim evoluând inevitabil spre dictatură, ce avea nevoie de valori stabile, structurate cu ajutorul limbajelor tradiționale.

Environmentul, conceptualismul, performanța presupuneau, pentru public, constituirea unui alt orizont cultural, de receptare, decât cel clasic, stimulau mobilitatea gândirii, libertatea spirituală în termeni ce primejduiau dezideratul uniformizării, circumscrierii înguste a asimilării și reacției, pe care miza puterea politică”².

Din acea perioadă vreau să remarc doi artiști – *pioneri* ai artei corporale. Dacă Geta Brătescu (Fig.6) adoptă în performanțele sale atitudini echilibrate, chiar statice, impasibile,

² Adrian Guță, *Performance Art în România între 1986 și 1996*, Centrul Soros pentru artă contemporană, București, 1997, pag.81

în care trăsăturile feței sale albe abia se disting pe fundalul tot alb (în aceluia din 1971 din atelierul său, numită *Către alb* sau în cele din 1977 - *Mămă și Atelierul*, filmate alb-negru de Ion Grigorescu). În schimb, acesta din urmă este adeptul manifestărilor impresionante, „spectaculoase, amintind de ritualurile acționismului vienez”³. Acțiunile lui Ion Grigorescu, documentate fotografic și filmic, sunt un fel de doză lăunțire a corpului încâtus, mărginit și închis în cușcă, prins parcă într-o rețea invizibilă, într-un păienjenis dens, strâns și lipicios, care-i îngreuează orice mișcare. Închis într-un loc străin, urmărit, aflat veșnic sub observație. Corpul gol al lui Ion Grigorescu se zburciună, arată disperare, tânjește după libertatea și ușurința mișcării, într-un spațiu numai al lui, neinvadat din exterior. Vorbește despre intimitate, nuditate, subiecte tabu în perioada comunistă (*Body inside the house*, *Birth*, *Autoportret cu oglinzi* - 1978) (Fig.7,8)

După 1989 valoarea lui Ion Grigorescu e recunoscută și în afara țării, el participând, cu experimentele sale în care testează limitele corpului și psihologia umană, la diverse manifestări internaționale de mare anvergură: Documenta 12, Bienala de la Veneția, Bienala de la Praga.



Fig.7 Ion Grigorescu, *Box*, 1977

³ *Ibidem*, pag.83



Fig.8 Ion Grigorescu, *Performance*

Roumanian epic movie (*Performance*) - **EUGEN POP**

Eugen Pop este un artist de 24 de ani din Iași, obsedat pînă anul trecut de teme de factură naționalistă. *Performance*-ul lui, care în traducere liberă ar însemna *Film epic românesc*, este de fapt, povestea renunțării lui – sau a trecerii peste, dincolo – de problematica aceasta; este ultimul lui *manifest*. Dându-și *masca* de patriot jos, vrea poate să se elibereze de o obsesie, vrea să încheie un capitol. Și pentru că nu i-a fost ușor, a vrut să fie ajutat. Și pentru că să nu mai poată da înapoi, a vrut să fie văzut de toată lumea.

Roumanian epic movie (Fig.9) este un *performance* foarte simplu și foarte complex în același timp.

Partea I – un lung și monoton șir de palme pe fața lui pictată în steagul tricolor. Ritmate, sacadate, la distanțe egale de timp. Monoton, regulat, enervant. 60 de palme – una pe secundă – toate la fel. Un minut tensionat în care sunt de testat răbdarea și nervii spectatorului, dar și rezistența fizică și psihică a

artistului. Ce înseamnă aceasta repetiție? Artistul mi-a spus că sunt palmele de pe obrazul poporului român, când mai e omorât câte un cetățean în Italia de câte vreun român care, întâmplător, e născut în România. Sau cele pe care le ia când trei copii români – aflați la limita supraviețuirii – sunt vânduți de părinții lor în afară.

Eu zic că repetiția e și din cauza faptului că artistul vrea să se asigure că am înțeles mesajul.

Partea a II-a – O dată terminat șirul palmelor, cu steagul de pe față zdrențuit, artistul începe să și-l curețe, încet, puțin câte puțin, parcă dezbrăcându-se de ultima fărâmbă de patriotism, dar și de suferință.

Atât. Simplu, cum am spus, dar complex în același timp.

Dincolo de toate informațiile pe care le-am aflat din cărți sau de pe internet, *performance*-ul despre care vă vorbesc mi-a confirmat teoria formată deja demult despre *Body Art*. Acea că artistul *pune la bătaie*, la figurat, dar și la propriu, ceea ce are el mai scump – pe el însuși, pentru a ne *arăta* o idee. Și că, în numele ideii lui, toată povestea trebuie să fie adevărată, să fie reală, nu mimată, chiar dacă, de cele mai multe ori acest lucru implică suferința artistului. Artistul *Body Art* chiar își *trăiește* arta.

Și ceea ce este iarăși de o frumusețe greu de înțeles pentru mulți, este faptul că artistul face toate acestea cu bucurie. O spun pentru că știu – deși a scuipat sânge o jumătate de oră după *performance*, Eugen Pop nu și-a putut opri nici o secundă zâmbetul.



Fig.9 Eugen Pop – *Roumanian epic movie*, Iași, 2008

BIBLIOGRAFIE:

- Bejenaru, Matei, *Corpul uman reprezentat în artele media*, Editura Artes, Iași, 2006
- Bussagli, Marco, *Corpul-anatomie și simbol*, Editura Hazan, Paris 2006
- Guță, Adrian, *Performance Art în România între 1986 și 1996*, Centrul Soros pentru artă contemporană, București, 1997
- Jeudy, Henri-Pierre, *Corpul ca obiect de artă*, Editura Eurosong&Book, București, 1998
- Pintilie, Ileana, *Acționismul în România în timpul comunismului*, Editura Idea Design & Print, Cluj-Napoca, 2000
- Schimmel, Paul (coordonator), *În afara acțiunii: între performance și obiect*, Editura Thames and Hudson Londra, 1998
- Zaharia, D.N., *Antinomicul în arta contemporană*, Editura Dosoftei, Iași, 1999
- Zaharia, D.N., *Estetica postmodernă*, Editura Dosoftei, Iași, 2002
- Centrul de cercetare *Estetică și creație artistică-Transgresiuni-Spațiul și corpul în arta contemporană* – Editura Artes, 2008

ADINA TOFAN este absolventă a Facultății de Arte Plastice, Decorative și Design a Universității de Arte „George Enescu”, Iași – specializarea Pictură de șevalet, a Masterului de Arte Plastice, la Universitatea de Arte „George Enescu”, Iași și a Masterului de Filosofia Artei și Management cultural, la Universitatea „Al.I.Cuza”, Iași. În prezent este asistent universitar la Universitatea „George Enescu”, doctorand cu tema *Modalități neconvenționale de expunere a operei de artă*. Artist plastic profesionist, membru al Uniunii Artiștilor Plastici din România din 1998. Are peste 60 de participări la expoziții de grup și 8 expoziții personale.

Lector univ. dr. Codrina Ioniță
PROBLEMA LIMITEI ÎN ARTA CONTEMPORANĂ

Abstract

The concept of limit can be figured based on G. Liiceanu's idea according to which the essential determinations to human existence are determinations which man receives from "someone else" but to which he can not decide. These limits are the very fact of being, then being aware and being finite. Other determinations are body, intelligence, sex, parents, nation, age, birthplace, language, religion or name. Starting from these data that the human being receives as some limitations in life, we can interpret the phenomenon of art that becomes an expression of an attempt to overcome these limitations. So are the works signed by Stelarc, Marina Abramovich, Ana Mendieta or Bill Viola.

Textul de față încearcă să facă o scurtă analiză a artei contemporane din perspectiva conceptului de limită. Limita este gândită în primul rând plecând de la opinia heideggeriană după care faptul de a fi aruncat (*Geworfenheit*) în ființare, faptul-de-a-fi-în-lume, înseamnă pentru *Dasein* că el nu se fundamentează pe un proiect liber conceput de el însuși. *Dasein*-ul este întotdeauna deja dat ca fapt de a fi, el nu este autorul propriei sale stări de aruncare, stare care se constituie ca fundament al său. *Dasein*-ul nu este stăpânul propriei sale ființe. Posibilitățile sale se nasc dintr-o imposibilitate ultimă. Specific *Dasein*-ului este de a-și asuma starea de aruncare. Fundamentul său nu este întemeiat de el însuși și trebuie acceptat întotdeauna ca

fiind dat. Faptul-de-a-fi-în-lume implică o survenire, o aruncare (facticitatea) și un proiect (existența)¹.

Ideea că originea omului nu se află în sine, că el se primește pe sine însuși din afara lui, se întâlnește în fenomenologia lui J.-L. Marion (*Etant donné*). Eu-l transcendental husserlian (care nu se poate elibera în totalitate de transcendență) și *Dasein*-ul (care își recunoaște transcendența în faptul de a fi aruncat) devine, pentru filosoful francez, *adonat* care este cel ce recunoaște că se primește pe sine însuși de la ceea ce primește. Prin *adonat*, J.-L. Marion dezvăluie problema donației și a receptivității.

G. Liiceanu în *Despre limită* concepe omul într-o manieră asemănătoare, ca pe ființa care își primește esența de la *altcineva*. Faptul însuși de a fi, apoi faptul de a fi conștient și finitudinea sunt date asupra cărora omul nu decide în nici un fel și care formează totuși esența însăși a ființei umane. Există și alte date pe care omul le primește fără alegere, chiar dacă poate ulterior să le schimbe. Este vorba despre corp, despre inteligență, despre sex, părinți, națiune, epocă și loc al nașterii, apoi despre limbă, religie, nume și chiar despre libertate. Toate acestea formează „fondul intim-străin”. „Intim” pentru că aceste date definesc esența însăși a ființei umane, caracteristicile sale cele mai profunde. „Străin” pentru că nu omul este cel care decide și alege în privința acestor caracteristici. El le primește fără a le constitui, ca pe ceva care vine din afara lui. Este *altcineva* sau *nimeni* care decide pentru el și care este conceput de G. Liiceanu ca *vagul absolut*.

Plecând de la aceste date pe care ființa umană le primește ca pe niște limite în viața sa, putem interpreta fenomenul artei care devine o expresie și o încercare de depășire a diferitelor limite umane.

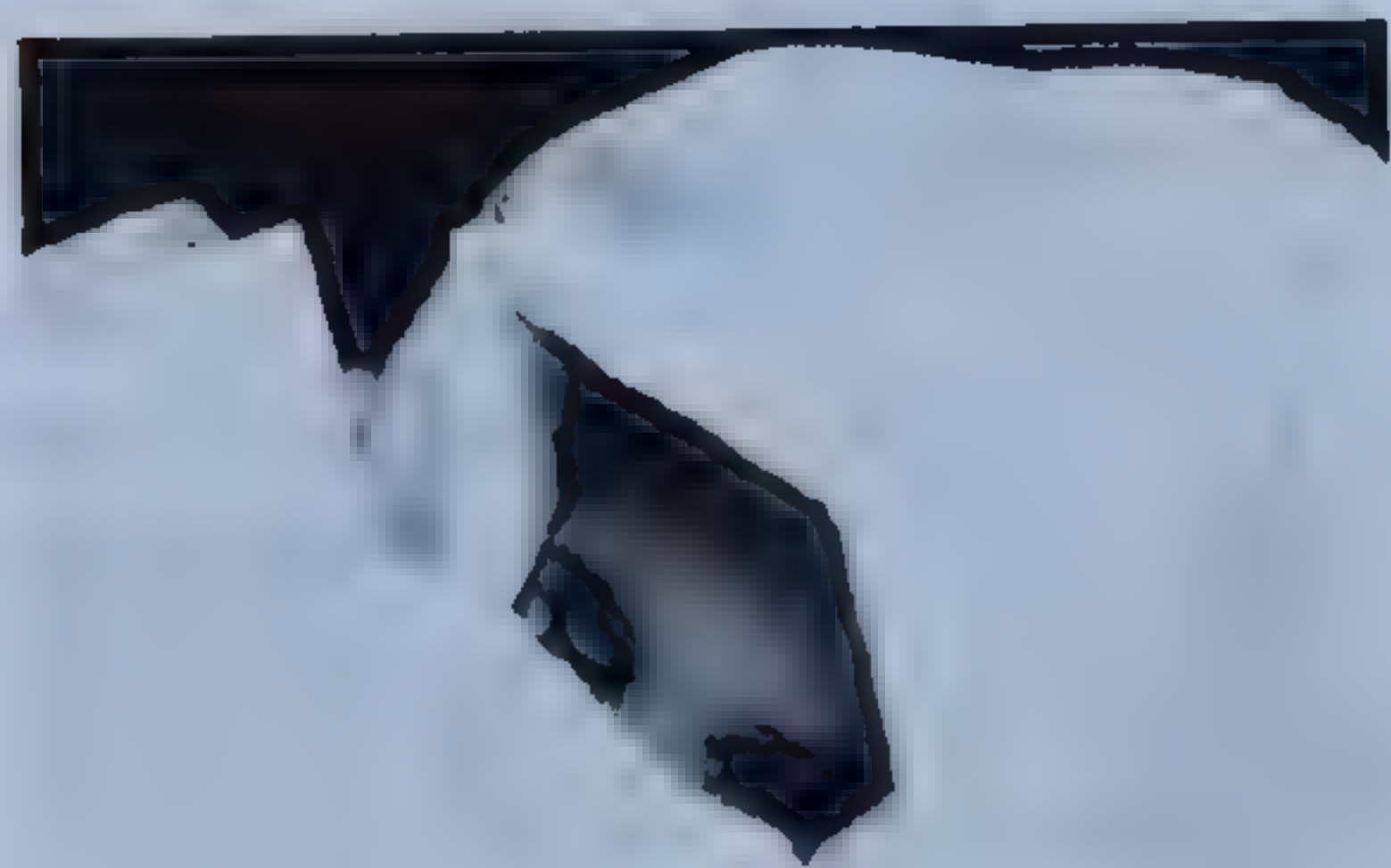
Existența, conștiința și finitudinea

Existența însăși, faptul însuși de a fi este, pentru om, o primă limitare. A fi conștient și apoi a fi conștient de propria

¹ Otto Pöggeler, *Drumul gândirii lui Heidegger*, traducere de Cătălin Cioabă, Ed. Humanitas, București, 1998, p.46

finitudine devin, de asemenea, limite care determină esența umană. Problema existenței (și, mai ales, a inexistenței, sub forma fascinației morții corpului) și a conștiinței evanescenței ființei umane apare în operele multor artiști contemporani: Andres Serrano, Damien Hirst, Günther von Hagen și mulți alții.

Întâlnim tema morții în toată tradiția artistică. În istoria artei imaginea corpului mort (corpul animalelor vâdate în naturile moarte, craniile în imaginile meditative ale Sfintei Maria Magdalena, corpul sfinților martiri) este întotdeauna o reprezentare prin intermediul mijloacelor artistice (culori, pânză). În arta contemporană corpul însuși este utilizat uneori ca operă de artă. Andres Serrano realizează *The Morgue*, serie de fotografii arătând părți de cadavre. Fiecare din lucrările sale este marcată printr-un contrast șocant între frumusețea imaginii, (armonia culorilor sau a compoziției sau serenitatea chipurilor) și titlurile fotografiilor care relatează pe un ton sec cauza decesului, relevând astfel faptul că opera expune o parte a imaginii unui corp fără viață.



Andres Serrano, *Child Abuse*



Andres Serrano, *Fatal Meningitis*

Pentru Damien Hirst și Günther von Hagen materialul artistic devine însuși corpul mort, al animalului pentru cel dintâi, al omului pentru al doilea. Imposibilitatea unei minți umane vii de a concepe moartea (una dintre lucrările lui D. Hirst poartă chiar acest titlu) este pusă în evidență de expoziții de cadavre expuse în poziții dinamice, care amintesc activitățile oamenilor vii.

Moartea este pusă în discuție ca principală limită a existenței umane, iar acest lucru trimite spre concepția heideggeriană după care faptul-de-a-fi-înaintea-lui-însuși

(*Sichvorwegsein*) face parte din însăși esența *Dasein*-ului ca premergere spre moarte. Originea posibilității *Dasein*-ului se găsește în imposibilitatea ultimă².



Damien Hirst, *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, 1991

Damien Hirst, *Away from the Flock*, 1994

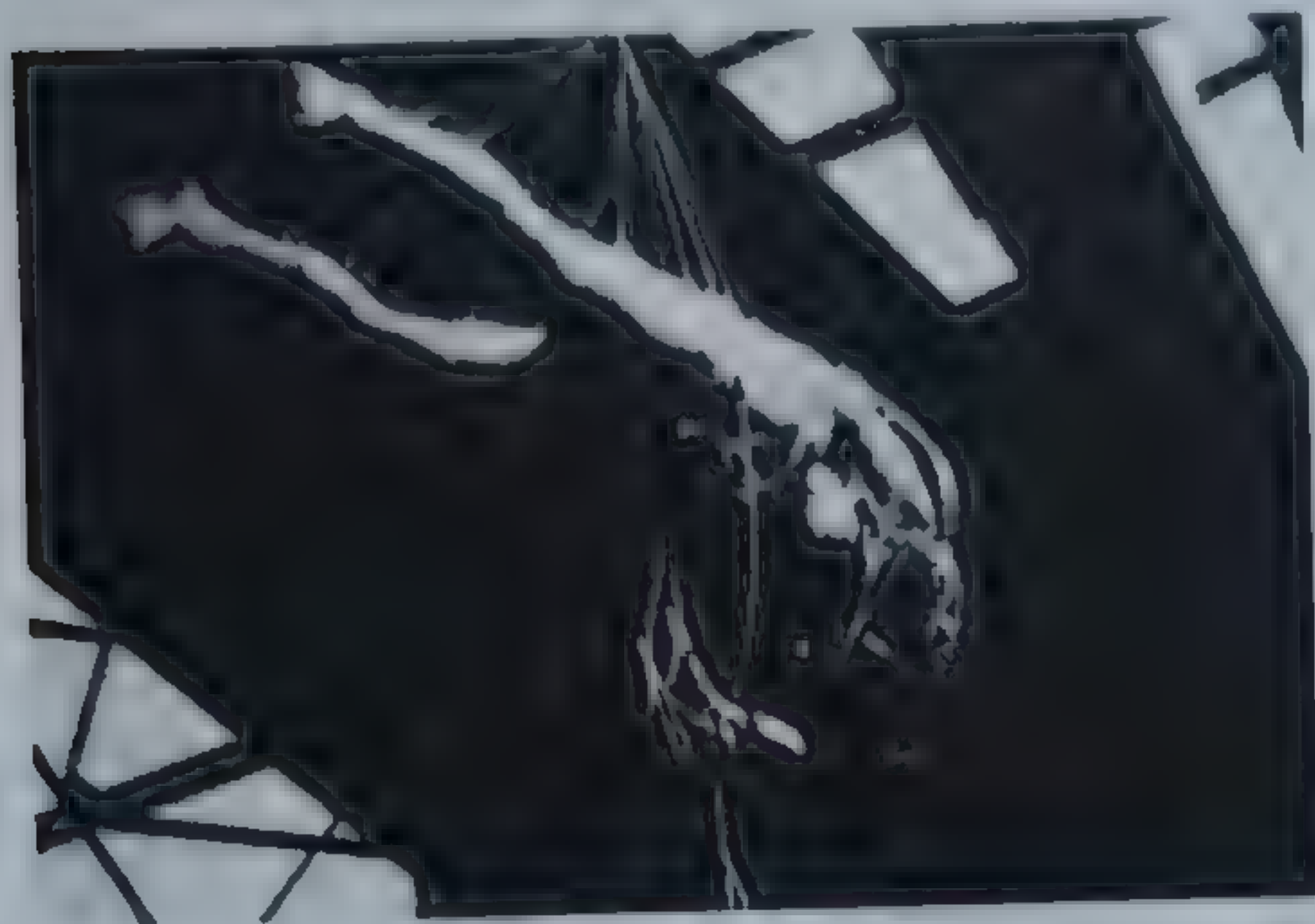
Limitele pe care le putem schimba și limite imuabile

În concepția lui G. Liiceanu, există și alte determinații ale ființei umane, determinații care se constituie în limite și care sunt primite ca date ce nu pot fi schimbate. Ele sunt cele care reprezintă esența ființei umane înainte ca aceasta să se poată exprima asupra lor. Este vorba despre datele somatice, mentale, despre sex, părinți, națiune sau epoca în care omul se naște. Nu el este cel ce hotărăște asupra acestor determinații, el nu face decât să le accepte, chiar dacă ele îl decid în mod fundamental.

Arta contemporană pune în discuție toate aceste limite. Posibilitățile corpului, fizice, psihice sau mentale sunt împinse până la limita lor extremă în acțiuni ca cele ale lui Stelarc, Marina Abramovic, Orlan sau Gina Pane. Lucrările lui Stelarc *Event for self-suspension* (1980) ou *Monorail Station* (1988) problematizează limitele de duranță fizică. Artistul își suspendă corpul cu ajutorul unor cârlige care îi străpung pielea. Dependența noastră de posibilitățile propriului nostru corp este evidențiată în acțiuni precum cele ale Ginei Pane, *Action Psyché* (1974) sau Marina Abramovic cu *Bellystar* (1975), *Rythme 10*

² *Ibidem*, p.46

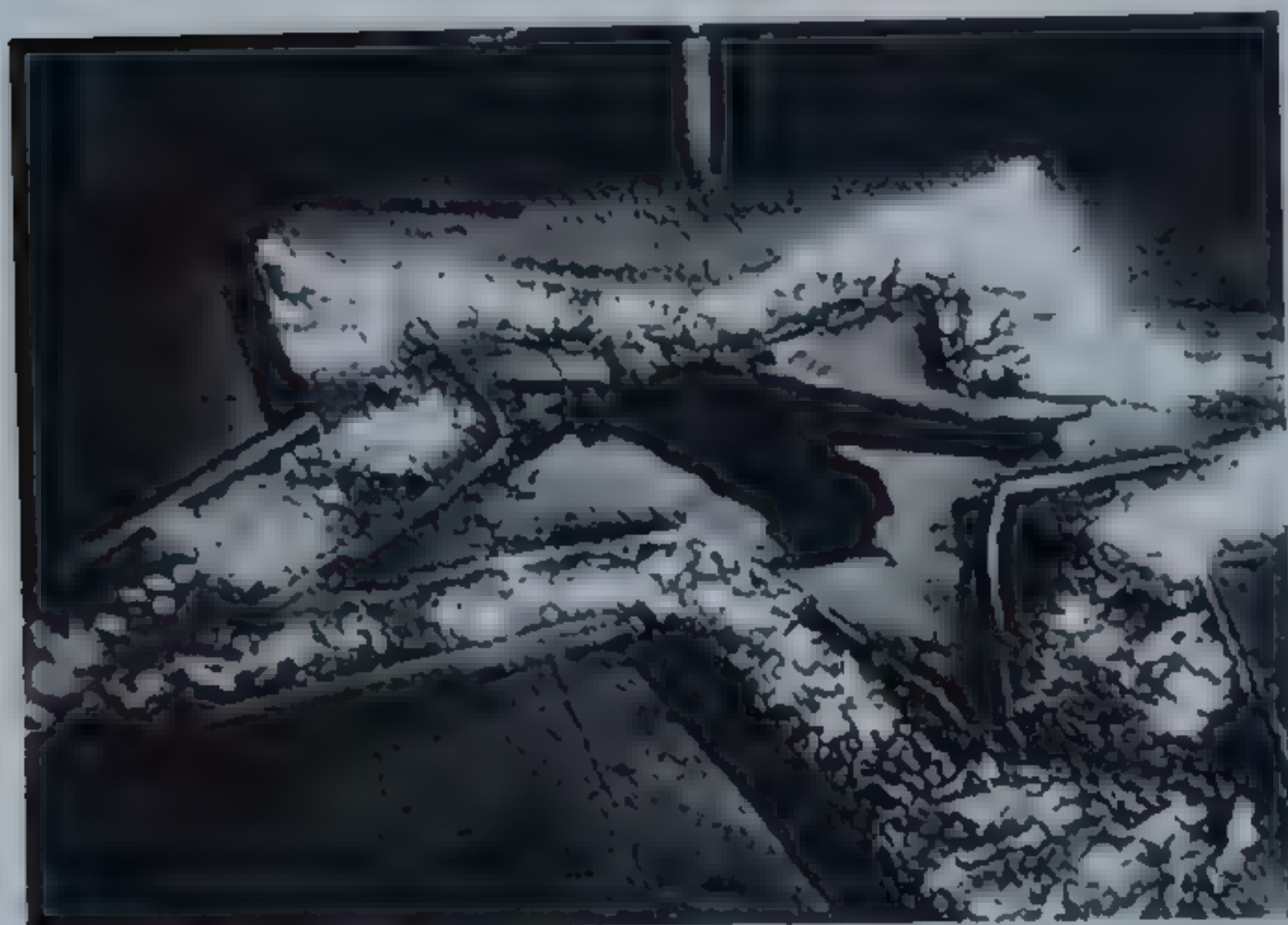
(1997), *Relations in Space* (1976) sau *Relations in Time* (1977).
Corpul este maltratată și suportă diferite brutalități.



Stelarc, *Monorail Station*,
1988



Sterlac, *Event for self-suspension*,
1980



Marina Abramovic, *Rhythm 5*, 1974



Marina Abramovic, *Relations
in Space*, 1976



Marina Abramovic,
Rhythm 10, 1973-1997



Marina Abramovic,
Relations in Time, 1977

Alături de limitele fizice, limitele intelectuale sunt forțate și depășite în opere de artă cum sunt cele ale lui Stelarc. Capacitatea corticală umană de acumulare de informații este lărgită cu ajutorul tehnologiei implantate în corp. Stelarc își multiplică membrele aplicându-și un braț artificial și creând o sinteză între organic și sintetic. (*Multiple Arms*, 1982). Forma corpului este pusă în discuție cu opere de artă care contestă faptul că aspectul exterior ar fi un dat imuabil al ființei umane – Orlan își transformă fața prin intermediul operațiilor chirurgicale – sau cu lucrări unde corpul însuși devine obiect expus sau utilizat – în *Anthropométries*, 1960, Yves Klein înlocuiește personul cu modele vii pe care le acoperă de culoare și le imprimă urma corpului pe hârtie, iar în lucrările sale, Urs Lüthi devine el însuși o sculptură vie: *Art for a better life* (2001), încremenit în diverse posturi pe postamente expuse în galerii.



Stelarc, *Drawing with Three Hands*
Simultaneously, Maki Gallery, Tokyo, 1982



Orlan, *Opération*, 1993

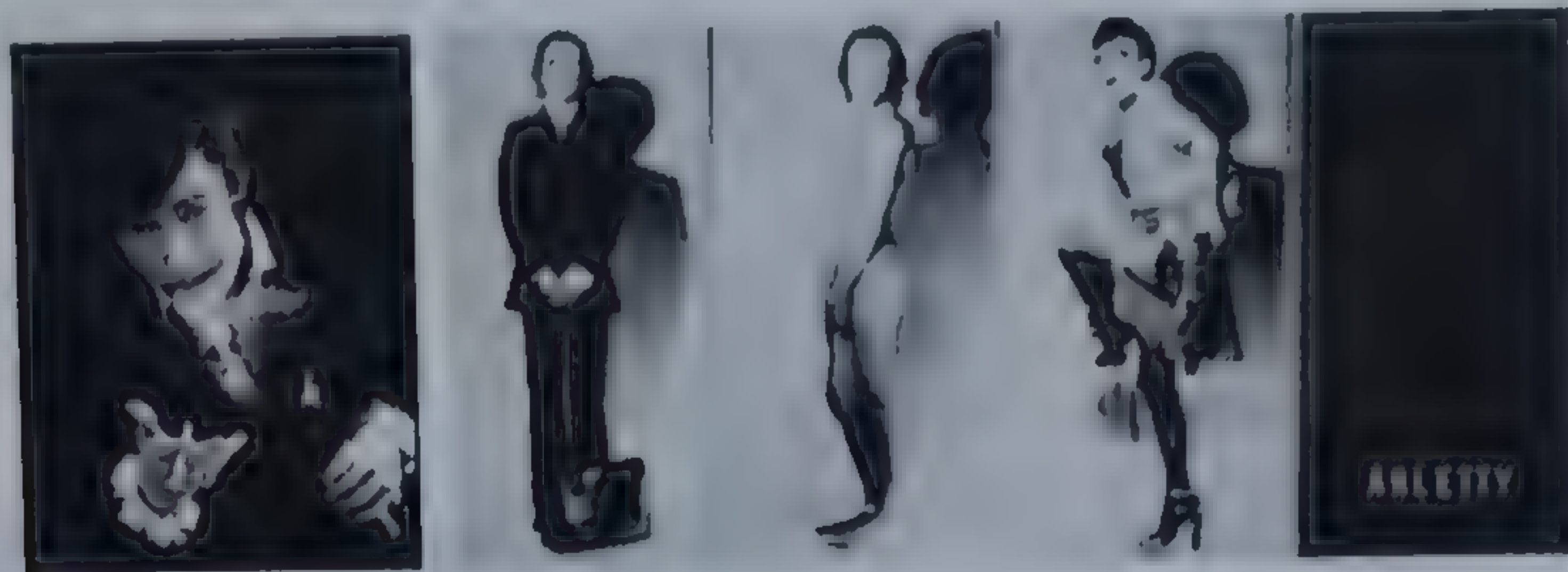


Yves Klein, *Anthropométries*, 1960



Urs Lüthi, *Art for a better life*, 2001

Ideea că sexul, căpătat încă din naștere ca un dat inatacabil, nu trebuie, totuși, acceptat ca atare, apare în lucrări ca cele ale lui Lily Tomlin, *Tommy Velours* (1990) sau Michel Journiac, *Piège pour un travesti, Arletty* (1972). Există și alte sensuri în care sexul poate fi perceput ca limită. Pentru artiste Ana Mendieta sau Shirin Neshat arta devine o meditație, nu asupra faptului însuși de a fi femeie, ci asupra faptului de a fi femeie într-o anumită comunitate, într-o anumită națiune, într-o anumită mentalitate.



Lily Tomlin, *Tommy Velours*, 1990

Michel Journiac, *Piège pour un travesti, Arletty* (1972)

Limitele pe care omul le primește din afara lui însuși, dar asupra cărora poate acționa, schimbându-le, sunt locul unde trăiește, limba, religia, numele, clasa socială. Limba devine subiect în lucrări de artă conceptuală.



Shirin Neshat, *I am its secret*, 1993



Ana Mendieta, *Arbol de la Vida*, 1977

Depășirea limitelor și libertatea absolută

Conceptul grec de limită nu avea o accepție negativă, nu era o lipsă. Textul heideggerian *Introducere în metafizică*³ descrie Ființa ca fiind situarea fermă și constantă, dar pentru atingerea acestei situări, ființarea trebuie să-și atingă limita.

Limita nu este în acest caz un scop, o țintă de atins, ci un capăt, un sfârșit. Sfârșitul nu este înțeles în sens negativ, ca și cum ceva nu ar mai putea merge mai departe și se oprește, ci în sens pozitiv. „Sfârșitul” (*Ende*) este o „sfârșire” (*Endung*) în sensul de „sfârșire plină”, desăvârșire (*Vollendung*). „Limita și sfârșitul reprezintă acel ceva prin care ființarea începe să fie”⁴. Limita nu este deci o limitare, ci o deschidere spre Ființă, condiția prealabilă pentru participarea la Ființă⁵. Atingerea limitei marchează intrarea în Ființă. Raportul între limită și Ființă este un raport paradoxal, ceva trebuie mai întâi să se sfârșească, să se împlinească pentru a începe mai apoi să fie. Sfârșitul este de asemenea început. Opera de artă trebuie să își atingă și ea limita pentru a începe să fie, pentru a intra în Ființă.

O operă de artă care pune în discuție limita extremă și libertatea absolută este *Camera Sfântului Ioan al Crucii*, instalație video/sunet realizată de Bill Viola. Opera este formată dintr-un mic spațiu de lucru în mijlocul unei incinte negre. Printr-o fereastră se vede interiorul inundat de lumină, unde este un monitor video și un pahar cu apă pe o masă de lemn. O voce recită în spaniolă poeme ale Sfântului Ioan al Crucii (1542-1591). În spatele acestei camere principale sub formă de cub, este proiectată imaginea unei furtuni în munți, însoțită de vuietul acesteia. Opera evocă perioada de detenție a Sfântului Ioan al Crucii din 1577 la Toledo. Într-o cameră foarte mică și fără ferestre el a scris cele mai frumoase poeme în care vorbește despre dragostea pentru Dumnezeu, de extaz și de trecerea prin noaptea întunecată.

³ M. Heidegger, *Einführung in die Metaphysik*, în *Gesamtausgabe*, vol.10, Frankfurt am Main, Klostermann, p.65; vezi și G. Liiceanu dans *Despre limită*, Humanitas, 1994, p.188

⁴ *Ibidem*

⁵ G. Liiceanu, *Despre limită*, Humanitas, 1994, p.189

Limitarea extremă în plan fizic – o foarte strâmtă celulă de închisoare fără ferestre – poate fi, în același timp, locul unei deschideri și al unei libertăți absolute.



Bill Viola, *Camera Sfântului Ioan al Crucii*

BIBLIOGRAFIE :

- Heidegger, *Einführung in die Metaphysik*, dans *Gesamtausgabe*, vol.10, Frankfurt am Main, Klostermann Martin
- Liiceanu, Gabriel, *Despre limită*, București, Ed. Humanitas, 1994
- Liiceanu, Gabriel, *Tragicul*, București, Ed. Humanitas, 1993
- Lucie-Smith, Edward, *L'art d'aujourd'hui*, Paris, Bookings International, 1996
- Marion, Jean-Luc, *Etant donné Essai d'une phénoménologie de la donation*, P.U.F. 1997
- Marion, Jean-Luc, *La croisée du visible*, traduction roumaine *Crucea vizibilului*, trad. Mihail Neamțu, Ed. Deisis, Sibiu, 2000
- Pöggeler, Otto, *Drumul gândirii lui Heidegger*, trad. Cătălin Cioabă, Ed. Humanitas, București, 1998
- Stiles, Kristine et Selz, Peter, *Theories and Documents of Contemporary Art*, University of California Press, 1996
- Vergine, Lea, *Art on the Cutting Edge. A Guide to Contemporary Movements*, Milano, Skira, 2001

CODRINA LAURA IONIȚĂ este licențiată în arte plastice și în filosofie la Universitățile „G. Enescu” și „Al.I. Cuza”, Iași. Master în arte plastice la Universitatea din Iași și Studii Aprofundate la Université de Bourgogne din Dijon. Doctorat în cotutelă, Université de Bourgogne din Dijon și Universitatea „Al.I. Cuza” din Iași, cu titlul *Immanence et transcendance dans l'art abstrait du XXe siècle*, susținut în 2006. Lector la Facultatea de Arte Plastice a Universității de Arte „G. Enescu”, Iași, unde predă cursuri și seminarii de *Istoria artei* și *Tendințe în arta contemporană*. A publicat volumele *Invizibilul în arta abstractă a secolului XX* și *Simboluri ale artei medievale*, articole și studii în publicații universitare și reviste de specialitate. A organizat expoziții personale și a participat cu lucrări la expoziții colective în țară și în străinătate. Este membru al Centrului de cercetare „Estetică și creație artistică” din cadrul Facultății de Arte Plastice, Decorative și Design.

Mircea-Ioan Lupu
**ARTA CA MOD DE RECUPERARE A IDENTITĂȚII ÎNTR-O
LUME A SIMULĂRII**

Abstract

The world we live in is increasingly confused with its various representations to the point it becomes just an image, satisfactory or not for the one who relates to it. Art, this science of representation, is directly and indirectly responsible for the implosion of the Real into his image, into the simulacrum which brings, by its inconsistencies, the human being on the verge of losing oneself, one's own identity, being also able to become, by consequence, a way for recovering the opening of reality towards its foundations, saving the individual from his alienation, from his own annihilation, by tensing and resemantising the determinations accepted as generative for our species.

Necesitatea unui sistem

De ce anume avem nevoie pentru a putea trăi? Care sunt condițiile absolut necesare ca viața să poată exista? O atmosferă favorabilă, cu raportul cunoscut între gazele necesare vieții, o climă blândă, un mediu lipsit de pericole, fără boli sau specii dăunătoare organismului uman? Hrana este și ea o necesitate, altfel spus organismele vii consumă și aceasta este una dintre caracteristicile lor esențiale. Avem deci nevoie de hrană și adăpost, nevoi fundamentale oricărei ființe vii, indiferent de stadiul ei de dezvoltare și evoluție.

Asta în ceea ce privește mediul, dar în ceea ce privește ființele vii? Organismul cel mai bine pregătit să suporte sau să înfrunte acțiunea factorilor de mediu va avea șansele cele mai mari de supraviețuire. Pregătire înseamnă evoluție. Ce diferențiază însă ființa umană de creaturile pe care le considerăm pe o treaptă inferioară a acestei evoluții, dar, înainte de asta, ce reprezintă ea? Este vorba de o transformare, adaptare, schimbare a unei stări inițiale ca reacție la factori

perturbatori, aici referindu-ne la factori de mediu aflați într-o continuă modificare. Cum are loc această adaptare? Evident prin învățare, adică prin acumulare, stocare, interpretare, sedimentare și emitere de informații (enumerarea nu este cea mai fericită metodă de expunere pentru că toate aceste procese se produc simultan și continuu de cele mai multe ori). Învățarea are loc în mare parte inconștient, fără voia noastră, deși vom vedea că voința se amestecă uneori și în procesele considerate inconștiente.

Trebuie menționat că nu această învățare ne situează pe o treaptă superioară de evoluție. Altfel spus și animalele, ba chiar și plantele învață. Ceea ce face ființa umană diferită de celelalte forme de organizare a vieții, sau, cel puțin, așa îmi place să cred, este acea capacitate de a învăța conștient, capacitate ce presupune înainte de toate voința de a alege modul în care suntem influențați de către factorii de mediu în evoluția personală, ca și alegerea modului în care decidem să reacționăm la condițiile de mediu, pentru că, trebuie spus că ființele vii și dintre ele ființa umană prin excelență, nu doar suportă acțiunea factorilor de mediu, ci se constituie ea însăși într-un factor de mediu, influențând atât mediul din care face parte, cât și pe ceilalți membri ai propriei specii. Este diferența dintre activ și pasiv, dintre a suporta și a înfrunta condițiile de mediu despre care vorbeam mai devreme, altfel spus, diferența dintre subiect și obiect, dar să nu anticipăm.

Din multitudinea informațiilor pe care organismul nostru le înregistrează pasiv, fără voia noastră, fapt care stă la baza evoluției lente, dar stabile a ființei umane, noi alegem anumite informații pe care le înregistrăm activ, conștient, interpretându-le și folosindu-le frecvent pentru a determina schimbări și adaptări rapide ale propriei ființe la mediu, dar și ale mediului înconjurător la propria ființă, aceasta ducând la o evoluție rapidă a individului și, uneori, a speciei din care face parte, dar la o evoluție ce poate fi, de multe ori chiar este, reversibilă.

A alege înseamnă a face o diferență, deci învățăm prin diferențiere, iar diferențierea presupune cel puțin doi termeni, o dualitate, dar poate însemna și o pluralitate de termeni. Totuși, oricare va fi direcția pe care ființa umană o va alege în procesul ei de învățare, aceasta va conține obligatoriu două sensuri, iar învățarea este, de fapt, oscilarea continuă a ființei umane între

cele două sensuri, deși deocamdată nu poate fi spus cu certitudine dacă lipsa mișcării situează sau nu ființa umană în punctul de origine.

Ceea ce afirmăm însă cu siguranța și orgoliul ce ne caracterizează ca specie este faptul că suntem diferiți de celelalte forme de existență a materiei prin capacitatea de a alege, deci prin capacitatea de a învăța activ, influențând prin voința noastră mediul în care ne desfășurăm existența, cât și modul în care acest mediu își pune amprenta asupra noastră.

Revenind la întrebarea inițială, de ce avem nevoie pentru a putea trăi, în afară de hrană și adăpost, putem concluziona că ființa umană, spre deosebire, sau dimpotrivă, la fel ca celelalte forme de existență a materiei, nu poate trăi în absența unui sistem, însemnând o direcție, repere ce o jalonează, căutarea unui sens pe această direcție și cunoașterea sau intuirea unui punct de origine.

În încercarea de a da un fundament conceptual unor lucrări de artă plastică pe care le-am făcut în 2006 spuneam atunci că: „fiecare dintre noi are nevoie de o mitologie pentru a putea exista” și iată că, acum, la patru ani de atunci, încă încerc să detaliez această exprimare ermetică pentru a putea stabili direcția, sensul, sau măcar viteza cu care oscilez în limitele propriului sistem.

Voința ca generator al identității

Voința se manifestă prin încercarea noastră de a alege propriul sistem în care să ne ducem existența, sau de a limita modul în care sistemul în care am fost obligați să intrăm ne determină opțiunile ulterioare, ceea ce înseamnă, în esență, tot a avea un sistem, deși în această secundă opțiune, acțiunea se manifestă prin reacțiune, prin a răspunde mediului înconjurător și nu prin a lansa primul impuls de modificare a mediului. Reacțiunea este deci tot o acțiune, deși un răspuns la cea inițială, iar rezultatele pe care aceasta le determină, originalitatea lor evolutivă în comparație cu primul determinant, este dată de puterea voinței celui ce reacționează, cât și de capacitatea sa de a fundamenta un sistem coerent în care să acționeze pentru a contracara sistemul coercitiv în care fusese inițial introdus.

Trebuie avut în vedere că incapacitatea noastră de a dezvolta un sistem personal coerent, altfel spus, funcțional, în care să stabilim singuri etapele și jaloanele evoluției personale, va determina fără doar și poate absorbția sinelui într-un alt sistem, în care individualitatea va fi mai mult sau mai puțin pierdută în favoarea colectivității; altfel spus identitatea personală va ceda teren identității colective și chiar dacă nu putem defini acest fapt ca fiind pozitiv sau negativ, el va avea totuși o influență destul de importantă asupra calității evoluției personale. Se înțelege de la sine faptul că identitatea personală va fi totdeauna tributară identității colective, altfel spus individul va depinde întotdeauna de colectivitate și aceasta cel puțin datorită incapacității ființei umane de a emite un sistem propriu de valori din primele momente ale existenței sale, motiv pentru care va fi nevoit să adopte elementele sistemice ale colectivității din care face parte, pe care le va adapta mai apoi, sau nu, din sistemul colectiv evoluând, ca ramură distinctă, sistemul personal. Putem spune că ființa umană se manifestă la nivel reacțional, aproape totdeauna putând detecta factorul determinant al acțiunilor (mai bine spus al reacțiilor) sale, în afara sa.

Calitatea individului poate fi măsurată atunci raportând-o la factorul temporal, prin calcularea timpului necesar pentru ca acesta să dezvolte un sistem propriu și coerent de dezvoltare, pornind de la sistemul mult lărgit al colectivității din care face parte (vom menționa că există ființe umane, chiar colectivități întregi a căror existență nu se bazează pe elaborarea unui sistem propriu de dezvoltare, cât pe adoptarea cât mai deplină a legităților sistemice ale colectivității din care fac parte, ei nefiind recunosciibili la nivel individual, decât cunoscând legile sistemului care îi integrează, ci funcționând la nivel maxim al eficienței doar ca particule anonime ale sistemului în care au fost asimilați, voit sau nu). Putem, de asemenea, măsura calitatea unui individ prin intenționalitatea reacțiilor sale la acțiunea mediului sau a sistemului din care face parte asupra sa, raportul dintre cantitatea de voință ce a stat la baza acțiunii mediului asupra individului și cantitatea de voință ce a coordonat reacția individului la impunerile voite sau nu ale sistemului lărgit din care face parte, fiind cel care va consolida reacțiunea în acțiune, acțiune generatoare a unor legități sistemice de tip nou, a căror

amprentă originală trebuie căutată în individ, sau, dimpotrivă, valorile obținute din acest raport pot denota o *reacțiune* de tip inertial, de continuare a acțiunii sistemului ce va duce la excluderea sau înglobarea individului, caz în care putem vorbi din nou de pierderea identității personale în favoarea celei integratoare a colectivității, după cum menționam în paranteza precedentă.

Pierderea identității va duce, în anumite cazuri, la dorința recuperării acesteia, iar în altele, la acceptarea identității superioare a colectivității, la dizolvarea voită, conștientă sau nu, a eului în anonimitatea mulțimii, cu consecințele sale implicite, pozitive sau nu.

Recuperarea identității poate urma diferite căi dintre care voi enumera câteva:

- în prima variantă, dorința de păstrare a identității va duce la subminarea sistemului coercitiv, prin introducerea unor noi legități de funcționare, deci a unui nou sistem, ce se instituie prin recodificarea elementelor sistemului din care se naște, pentru a le da, dacă nu o nouă direcție, cel puțin un nou sens și un nou set de repere;
- a doua variantă poate echivala cu autoexcluderea individului din sistemul ce își exercită puterea coercitivă asupra sa, acesta nefiind dispus să se alinieze setului de reguli pe care sistemul îl propune și impune, se va considera străin de sistem și va încerca o evadare. El va adopta un sistem vecin, propice dezvoltării personale prin legități și criterii de funcționare ce corespund într-o mai mare măsură reperelor pe care individul le acceptă decât cele ale sistemului pe care tocmai l-a părăsit;
- o altă opțiune a individului va fi aceea de a nu se ralia niciunuia dintre sistemele cu care își intersectează existența, el căutând în consecință o breșă, o zonă de interferență a mai multor sisteme diferite, unde regulile sunt laxe sau lipsesc cu desăvârșire, această zonă a nimănui servindu-i ca spațiu pentru instaurarea sistemului personal, conectarea acestuia la vechile sisteme deja verificate urmărind să-i confere legitimitate, deși îi scade din originalitate și coerență, stabilindu-se astfel un raport de interdependență necesar pentru a-i asigura stabilitatea și perpetuarea sa temporală, deși nu neapărat și suficient.

Se impune aici o clarificare:

Numesc individ uman ființa umană ce își recunoaște, afirmă și definește unicitatea în raport cu celelalte exemplare ale speciei din care face parte, care nu poate și nu dorește să fie înlocuită cu niciun alt exemplar al speciei, care se definește pe sine prin ceea ce îl face diferit și mai puțin prin ceea ce îl face asemănător cu celelalte ființe umane. Asumarea propriei individualități reclamă asumarea unei responsabilități enorme, responsabilitatea sinelui.

Indiferent care va fi însă opțiunea individului în ceea ce privește negarea sau adoptarea sistemului care îl conține, aceea de virusare, parazitare, de excludere sau acceptare și dizolvare în el, cert este faptul că atât el cât și acest sistem vor suferi schimbări, adică se vor influența reciproc, modelându-se unul pe celălalt și determinându-și unul altuia reacții ce vor fi resimțite cu o forță direct proporțională cu forța de acțiune utilizată pentru a le provoca. Altfel spus, din interacțiunea individului cu sistemul conținător, indiferent dacă primul recunoaște legitimitatea ultimului, vor rezulta schimbări, care, deși de cele mai multe ori vor fi detectabile doar la nivelul individului, vor afecta ambele părți.

Voința ca manifestare a puterii

Spuneam ceva mai devreme că afirmarea individualității reclamă o mare responsabilitate, asumarea responsabilității sinelui, dar aceasta responsabilitate a sinelui care vine odată cu dobândirea propriei identități înseamnă crearea și menținerea propriului sistem funcțional în multitudinea sistemelor care ne înconjoară. Măsurăm totodată calitatea individului prin cantitatea de voință ce coordonează reacțiile sale la acțiunea coercitivă a sistemului din care face parte. Altfel spus, această voință este forța pe care el o opune acțiunii mediului asupra propriei ființe, de ea depinzând calitatea reacției ce îi va permite individului să-și instaureze propriul sistem. Puterea individului stă în capacitatea sa de a se opune forțelor integratoare ale sistemului, de a-și păstra unicitatea, dar pentru a putea detecta această unicitate a sinelui, ființa umană trebuie să critice constant realitatea din care face parte, refuzându-i prin oscilare continuă

condiționările tot mai presante. Astfel, capacitatea de a învăța continuu, capacitatea manifestă de a alege modul de a reacționa și a influența mediul din care face parte, constituie puterea individului ca și garanția identității sale. Ce este însă acel declanșator al capacității de a alege, ce determină individul să reacționeze la acțiunea nivelatoare și integratoare a mediului, în ce rezidă această voință pe care individul o recunoaște ca forță generatoare a sinelui?

În societățile tradiționale totul are o ordine prestabilită, totul s-a întâmplat deja la începutul lumii, iar sarcina unică a generațiilor care se succed este să prezeve această ordine inițială, să o mențină intactă, activând continuu în conștiința membrilor acestor societăți acele evenimente primordiale, recreând condițiile și actele începuturilor, pe această fidelă reprezentare a ceea ce a fost deja bazându-se întreaga lor supraviețuire.

Orice încercare de a contracara acest conservatorism, de a înnoi sistemul, de a-i schimba linia directoare este din start neavenită și aberantă, iar cei ce iau asupra-le o astfel de sarcină sunt conștienți de riscul la care se supun, cel al excluderii fără drept de apel, dacă nu chiar al anihilării lor. Și totuși asemenea indivizi nu au fost puțini în decursul istoriei, ei fiind cei care, în fapt, au determinat cursul acesteia și schimbările hotărâtoare care i-au configurat evoluția. De unde nevoia lor de a reacționa? De ce acești oameni nu s-au dizolvat tăcuți în sistemul pregătit să îi asimileze, în colectivitatea din care, prin naștere, făceau parte? Care este motivul pentru care nu au vrut să devină roțițe funcționale ale mecanismului în continuă dezvoltare și care necesită continuu piese de schimb? Ei nu au recunoscut legitimitatea unui asemenea mecanism, pentru că nu i-au înțeles fundamentele! De unde însă o atare discongruență? Ce stă la baza acestui proces de înstrăinare pe care unii îl resimt atât de legitim încât ajung să și-l dorească, să-l caute, să-l provoce?

Revenind la ideea pe care o conturam despre societățile tradiționale, vom vedea că până și ele întâmpină uneori dificultăți, lipsuri, ce fac absolut necesare schimbările și recodificările semantice ale sistemului, deși aceste schimbări se lovesc de îndârjita rezistență a membrilor societăților respective, iar, atunci când se înfăptuiesc, ele au loc mai întotdeauna ca urmare a unor evenimente violente. Dar aceasta se întâmplă cel

mai des atunci când schimbarea vine din exterior, când propriul sistem, cel tradițional, se urmărește a fi înlocuit cu un sistem străin, matur, aparținând unei alte colectivități ce va încerca să asimileze colectivitatea tradițională pentru a-și putea satisface propriile nevoi de dezvoltare și fundamentare sistemică.

Această observație translată la nivel individual, va aduce în atenție faptul că individul, ca și societatea care îl conține, nu sunt totalmente închise, circumscrise, astfel încât modul nostru de a gândi și acționa nu este tributar în totalitate nici propriului sistem individual, nici colectivității din care facem parte, ci interrelaționării mai multor sisteme distincte care interacționează prin alăturare și subsumare astfel încât legitățile care guvernează o singură ființă umană sunt rezultatul hibrid al mai multor categorii de repere distincte care îi conduc existența dincolo de limitele sistemului pe care îl recunoaște sau respinge ca arie nativă de dezvoltare.

Revenind la ideea inițială a acestui capitol, putem observa că voința individului rezidă în capacitatea acestuia de a conștientiza o anumită lipsă și din necesitatea de a acoperi această lipsă, dar această resimțire a spațiului personal ca fiind unul limitat și incomplet rezultă din intersectarea sensibilității și a rațiunii ființei umane cu fapte și lucruri tributare altor sisteme, separate de cel personal, care îl subsumează sau care subsumează sisteme mai largi care deja îl includ pe individ între elementele lor. Ceea ce îl determină însă pe individ să acționeze este însă recunoașterea forței deosebite pe care o au anumite sisteme asupra propriei persoane, a căror acțiune îl influențează deși perceperea lor foarte mediată îl determină să le înțeleagă ca fiind foarte îndepărtate, acest fapt nediminuându-le cu nimic autoritatea ci, dimpotrivă, făcându-le mai puternice și mai legitime, drept pentru care el va încerca să atingă sursa acestei puteri, să o ia în stăpânire sau să se supună ei, eliminând obstacolele ce intermediază perceperea acesteia. El va recunoaște, își va reprezenta această putere ca fiind punctul de origine al direcției pe care el evoluează și va încerca să îl atingă pentru a obține plenitudinea care îi lipsește, nefiind conștient, de cele mai multe ori, că atingerea stării de echilibru, deci lipsa oscilării perpetue este echivalentă cu dizolvarea eului, cu pierderea individualității, cu renunțarea, în final, la propriul sistem.

Despre failibilitatea sistemelor

Am insistat până acum pe ideea că omul are nevoie pentru a putea trăi de mai mult decât hrană și adăpost și anume, am insistat pe necesitatea existenței și adoptării de către om a unui sistem de valori, cu câteva dintre implicațiile pe care relația dintre ființa umană și sistem le poate avea făcând deja cunoștință. Numisem acest sistem pe care omul îl adoptă ca fiind a sa *mitologie* și asta pentru că, deși pentru a avea maximă coerență, deci eficiență, un sistem ar trebui să fie adevărat, nivelul de adevăr accesibil fiecăruia dintre noi este limitat și unde se termină adevărul începe minciuna, deci *mitul* pe care fiecare dintre noi îl creează sau acceptă pentru a acoperi golul lăsat de neștiință sau ignoranță. De ce aceste sisteme funcționează totuși, bineînțeles într-un spațiu și timp mai mult sau mai puțin limitate, deși sunt semi-coerente, deci în ultimă instanță – failibile?

Pentru că nimeni nu deține adevărul absolut, astfel încât, fiind parțial adevărate, vor funcționa în raza de acțiune a adevărului lor, iar pentru că sunt parțial false o mitologie va reuși să combată, dacă nu să învingă, o altă mitologie. Astfel încât atunci când propria modalitate de a explica ceea ce se întâmplă în jurul său va deveni insuficientă, nesatisfăcându-i individului nici curiozitatea, nici nevoia de control, acesta va adopta cu repeziciune un alt model, o altă mitologie pe care să se susțină, decât să lase locul respectiv neocupat în sistemul său propriu de repere și coordonate. Asta pentru că ființei umane căreia îi este prin definiție teamă de gol, de neființă, îi este de asemenea imperioasă nevoia de a se delimita de celelalte ființe vii, chiar dacă acela este nivelul la care o situează propria capacitate de asimilare a realului, deci propria cantitate de adevăr care îi este accesibilă. Drept pentru care *minciunile* pe care le va adopta sau pe care le va inventa îi vor servi la a lărgi limitele unui sistem a cărui întindere îi este insuficientă. Ceea ce trebuie însă acceptat este că fiecare minciună este doar un adevăr codificat astfel încât o organizare cât mai originală a acestei mitologii va permite recuperarea acestui adevăr din detritusul informațional care îl înconjoară, caz în care respectiva *minciună* va fi redenumită, pe drept cuvânt, intuiție.

Foarte important de precizat este că motivul ce stă la baza pierderii identității și deci cel care accentuează necesitatea recuperării acesteia de către individ este predominanța în cadrul sistemului personal al mitului în defavoarea a ceea ce este adevărat, altfel spus cantitatea de detritus informațional, deșeurile ce codifică realul, a căror presiune individul o resimte ca fiind tot mai pregnantă pe măsură ce gradul său de conectare la interrelaționările realității se aprofundează. Aici rezidă atât posibilitatea artei cât și imposibilitatea ei.

Despre panică și mit în înțelegerea umanității

Dar, înainte de a ne apleca asupra rolului pe care arta îl ocupă în existența indivizilor, trebuie să amintim faptul că această presiune pe care factori exteriori existenței sale fizice o exercită asupra corpului biologic, generează, pe lângă stresul fiziologic, o stare continuă de frică, de panică, ce se manifestă prin reacțiile cele mai diverse și aberante ce urmăresc fundamentarea existenței umane dincolo de condiționările sociale.

Orientarea către corpul biologic, considerarea lui ca fiind singurul dat ontologic al ființei umane, înainte de orice determinare a ființei pe care dezvoltarea rațiunii prin limbaj textual o presupune, generează o tensiune între receptarea acestuia și seria nivelatoare de norme ce constrâng corpul uman la un anume cadru social, politic, economic, religios și sexual, lupta individului cu sistemul pentru recuperarea acestei dimensiuni ontologice a identității eșuând de cele mai multe ori în manifestări aberante și absurde. Eroarea ce stă la baza reafirmării originilor naturale ale ființei umane, ca fiind singurele importante în configurarea identității sale, rezultă din faptul că aparatul de departajare a naturalului de artificial este configurat tot pe fundamente raționale, deci percepția pe care o avem despre natural este tot una mediată rațional, condiționată de reprezentările pe care le avem despre natură, reprezentări convenționalizate după același model cursiv textual, altfel spus negarea artificialului în favoarea naturalului înseamnă negarea unui set de norme și adoptarea altuia, cu un același grad de convenționalizare și abstractizare ce face din soluția căutată nimic altceva decât o simulare. Interesant este faptul că a nega

ceva înseamnă a te raporta la acel ceva, chiar dacă doar pentru o departajare, pentru o delimitare mai mult sau mai puțin netă de obiectul negației tale, adică, în ultimă instanță, înseamnă a-i accepta existența. A reacționa la un anumit conținut semantic, la un anume sistem, chiar dacă prin autoexcludere, înseamnă a suferi influența sa, deci, într-o anume măsură, a face parte din el.

Pe scurt teza prin care omul este definit ființă naturală este și ea o mitologie: ceea ce este adevărat în această minciună este faptul că nu putem nega fundamentele naturale ale organizării noastre fiziologice, dar pretenția de a fi capabili să decelăm ceea ce este natural de ceea ce este artificial în ceea ce ne definește ca oameni este falsă, având în vedere că impulsurile pe care le receptăm din mediul înconjurător ca și senzațiile pe care le avem despre propriul nostru corp sunt incluse într-un aparat de analiză cu care interacționăm prin intermediul rațiunii, rațiune organizată după principiul cursiv textual al limbajului articulat, construcție artificială caracteristică, se pare, doar ființelor umane.

Totuși ea este valabilă pentru că încearcă o evadare a omului dintre limitele pe care capacitățile limbajului său o dau lumii sale. Atunci când unealta își depășește atribuțiile, limitând individul la norma pe care el o instaurase pentru a-și articula sistemul, acest sistem se închide, devenind inefficient, obiectul devenind subiect de o manieră insuportabilă pentru individul ce nu își recunoște propria identitate într-o organizare pe care o servește fără a-i resimți beneficiile, beneficii ce ar fi trebuit să slujească drept scop acestei delimitări particulare pe care el a constituit-o. Suntem obiectele propriei noastre creații și asta este ceea ce ne sperie, modul în care ele ne influențează existența devenind din ce în ce mai incontrollabil, drept pentru care reacțiile panice ale ființei umane nu fac altceva decât să-i accentueze alienarea și prin aceasta subordonarea. Dacă nu putem identifica propria noastră individualitate, dacă nu putem decela sinele de alteritate, aceasta se întâmplă pentru că aparatul nostru de analiză este corupt, determinările sale sunt aservite unor alte categorizări ce răspund unor intenționalități ce nu ne sunt caracteristice, deși în ființa umană își au originea. În concluzie, suntem mai dependenți de artificialul din noi decât ne convine.

Astfel încât acele mitologii personale, acele metanarațiuni de care ne slujim pentru a ne reprezenta realitatea devin, pe

rând, subiectul care ne determină alienarea și dezindividualizarea, cât și obiectul asupra căruia trebuie să intervenim pentru a-i regla funcția determinantă, altfel spus pentru a-i permite să ne înfățișeze o reprezentare a propriei realități cu atât mai eficientă cu cât este mai puțin tributară altor mitologii, deci mai originală.

Fiecare mitologie individuală este o șansă de evadare dintr-o mitologie superioară, mai extinsă, deci șansa construirii unei individualități, a unui sistem propriu, chiar dacă tot bazat pe determinări mediate ale realității, însă de data aceasta recodificate într-o manieră puțin tributară normei, cu atât mai benefică cu cât participă la revalorizarea individului, la reevaluarea calitativă a conținutului semantic pe care îl recunoaște ca definitoriu pentru sine.

Problema artei

Posibilitatea artei în această enunțare este în același timp și imposibilitatea ei. Artă aduce o altă mitologie. Inițial o altă codificare a realului, dar de foarte mult timp o codificare a realității. Ea reprezintă un adevăr deja accesat ca reprezentare. Este o re-reprezentare, dar de multe ori o re-re-reprezentare. Altfel spus ea accesează și utilizează în propria articulare sistemică adevăruri de mai multe ori codificate. Participă cu necesitate la accentuarea detritusului informațional ce împinge ființa umană până la punctul de criză a sinelui. Asta pentru că artă se manifestă prin producerea de obiecte ce umplu golul existențial de care ființa umană se teme prin definiție. Aceste obiecte nu au în mod obligatoriu o existență fizică, dar chiar și existența lor metafizică produce efecte asupra celor cu care intră în contact, exercită o presiune, tensionează o relație deja tensionată între individ și sistemul conținător. Artă nu aduce adevăruri în planul de receptare a individului, nu altfel decât celelalte domenii ale existenței și activității umane, aceste adevăruri nu sunt mai pure, ori mai simple și mai complet accesibile celor ce intră în contact cu ele prin intermediul artei, ba chiar codificările pe care artă le folosește mediază și mai mult o realitate deja mediată. Și asta cu cât intenția celor ce o utilizează ca sistem de aprehensiune a ceea ce se întâmplă în jurul lor este de a o face mai cultă, de a o racorda tot mai intens la sistemele ce ne intersectează existența, cu cât dorința de a

descifra prin artă realitatea este mai mare. Ea, dimpotrivă, încifrează tot mai mult, până la punctul în care devine ermetică, până la punctul în care nu mai funcționează ca sistem, prăbușindu-se în ea însăși, pierzându-și calitatea de artă. Aceasta se întâmplă datorită elementelor pe care arta le utilizează în propria determinare sistemică, elemente tributare altor arii de dezvoltare și acțiuni ale ființei umane, reprezentări deja încărcate de sens, ce reduce capacitatea lor de a comunica un nou sens la aria semantică a sistemului din care au fost preluate, având în vedere următorul fapt: cu cât e mai profundă interconectarea sistemică a individului, cu atât posibilitatea de a fi familiarizat cu determinările native ale elementelor utilizate este mai mare, condiționările inițiale pe care acestea le determină sau le suportă putând acționa ca factor confuzionant și nu edificator. Altfel spus, imposibilitatea artei stă în imersiunea rădăcinilor ei într-o realitate perimată și pauperizată semantic de multicodificarea reprezentățională a adevărilor sale constitutive, multicodificare ce scade spre anulare calitatea receptării acestora de către ființa umană astfel dezindividuată. Totuși aici se află și posibilitatea ei. În dinamica ei, în imersiunea continuă în realitate în căutarea omului, singura cheie de accedere spre realul necunoscut.

Artă ca fenomen devine expresia încercării de a reconstitui imaginea individului uman în lumea simulată pe care el însuși o creează, de a re-prezenta acea reprezentare pe care individul o construiește despre el însuși. Interpretarea subiectivă a propriei ființe deghizează și dizolvă adevărata sa identitate, iar actul artistic încearcă să o reconstituie prin confruntarea a două dimensiuni ale percepției mediate: percepția artistului și cea a receptorului actului artistic. Rezultatul scontat este obiectivarea imaginii pe care individul o are despre sine, recuperarea adevărului în perceperea eului, dar șansele de reușită sunt quasi-nule atât timp cât obiectul va fi o altă reprezentare, o simulare a ființei. Obiectul nu va avea o existență reală, ci realistă, fiind o sumă a medierilor reprezentăționale ale experienței și mai puțin o rezultantă experiențială imediată. El va fi un semi-obiect, deci o convenție, o mască pe care individul o va adopta ca simulare a propriei sale identități, chiar dacă nu ca pe identitatea însăși.

Arta nu va diminua presiunea pe care sistemul o exercită asupra individului, ci o va accentua, ea însăși un sistem, pentru a permeabiliza crusta convențiilor în care individul se învâluie pentru a scăpa de acțiunea nivelatoare a determinărilor mai generale ale mediului din care face parte, dar făcând aceasta, ea îi va permite individului să funcționeze ca sistem și să nu se prăbușească în propria sa izolare. Altfel spus, printr-o presiune mult sporită și foarte canalizată, ea va deschide o breșă, o supapă, un canal de comunicare între individ și sistemul mult lărgit care îl subsumează, pentru a reduce pericolul anihilării acestuia prin îndepărtarea sa de fundamentele existenței sale. Sau nu! Există o diferență între artă și artă, diferență ce dă artei posibilitatea să evolueze, să se miște, să existe ca fenomen existențial distinct, ca sistem. Parcurgând distanța care separă arta considerată bună de cea considerată proastă, vom descoperi că între aceste două valențe ale receptării artei de către om are loc o mișcare, o baleiere continuă, care chiar dacă nu indică artei o direcție de urmat, îi asigură, în schimb, supraviețuirea. Și totuși s-a vorbit despre moartea artei. Ce a însemnat ea? O dispariție a unuia dintre termenii comparației, sau diferențierii care dau dinamism perceperii fenomenului artistic, altfel spus, îl fundamentează. Dispariția artei sacre, așa cum era ea reprezentată în sistemul colectiv de determinări al umanității, a dus fenomenul artistic în criză, lipsa unuia dintre cei doi termeni majori de comparație în analiza manifestărilor artistice diminuând capacitatea omului de a învăța din artă, blocajul rezultat fiind considerat moartea acesteia. Dar asta a fost doar o poticnire, o schimbare de direcție, iar arta și-a regăsit dinamica între alte două sensuri fondatoare, sau mai bine zis, configurarea noului sistem s-a făcut păstrând unul din termenii de comparație ce au permis recunoașterea lui ca fiind artistic, deși diferențierea continuă dintre înainte și după face recunoașterea valabilității noului cel puțin problematică pentru o umanitate deja confuză. Totuși, dacă arta a murit, trăiască arta.

Moartea artei ca nevoie a autodefinirii

Nu este nevoie de o definiție clară a fenomenului artistic pentru ca el să se manifeste. Dimpotrivă, o asemenea definiție i-ar reduce eficiența până la a-l anihila. Nu putem reduce

fenomenul artistic la o formă fixă, decelabilă instantaneu dintre celelalte manifestări ale ființei umane, pentru că o asemenea reducere ar însemna circumscrierea fenomenului între limitele efectelor sale, confundând astfel o formă cu principiul care a generat-o, refuzându-i astfel acestui principiu dreptul la evoluție, deci la existență. A declara moartea artei înseamnă, în concluzie, a chestiona valabilitatea determinărilor care îi delimitează existența într-o formă general receptată, deci chestionarea asupra propriei ființe ca apartenență la o specie anume, dar și ca individ. A-i fixa artei un final, înseamnă a scoate în evidență necesitatea existenței unui punct de origine și a unui traseu parcurs pentru atingerea respectivului punct terminus, altfel spus înseamnă a forța raportarea celorlalte sisteme la sistemul artei, ceea ce înseamnă, de fapt, a o fundamenta, chestionând relațiile pe care ea le are cu celelalte sisteme, caz în care finalul declarat devine un jalon în continuarea evoluției sale. Acesta este motivul pentru care o asemenea problematizare a artei, prin raportarea evoluției ei la posibilitatea unui sfârșit, înseamnă de fapt fundamentarea ei ca reper în recuperarea, în recunoașterea propriei identități, a propriei fundamentări sistemice care se află în relație cu cea artistică. Într-o posibilă accepțiune, în această confruntare a artei cu posibilitatea unui sfârșit stă însăși resemantizarea funcției sacre a acesteia, aceea de a-i permite ființei umane să-și reanalizeze limitele pentru a le putea depăși într-o continuă descoperire a realului.

Iată cum simularea unui sfârșit îi permite unui domeniu fundamental al existenței omului, ca ființă distinctă și superioară celorlalte specii, să supraviețuiască, să-și continue existența ca sistem și influența pe care o exercită asupra celorlalte sisteme, resimțind la rândul-i presiunea pe care celelalte determinări ale ființei umane o produc în evoluția civilizației noastre.

Despre putere ca acumulare de bunuri, despre simulare și criză

Ceea ce este interesant este modul în care această acțiune civilizatoare a sistemului asupra indivizilor duce, în final, la pierderea a însuși statutului de individ, ce poate fi recuperată doar prin simulare, simulare ce pare a deveni fundamentală pentru lumea zilelor noastre, fapt făcut tot mai posibil de evoluția

sistemelor în care trăim, de la cel economic și politic, până la cel social și religios, cu imensa influență pe care tehnologia o exercită asupra maselor ce văd încă, deși se pare tot mai avizate și circumspecte în ceea ce privește adevărul celor văzute, în avansul tehnologic șansa unei emancipări, a unei reale revoluții a propriei persoane, șansa afirmării identității și a libertății, tehnologia urmând a-i susține în depășirea piedicilor pe care le întâmpină în drumul personal.

Și totuși necesitatea stringentă a tehnologiei în evoluția personală este o altă mitologie, una pornită dintr-un adevăr indiscutabil, ce stă la baza fundamentării umanității ca specie și anume acela că ființa umană nu s-a mulțumit să suporte acțiunea mediului natural asupra propriei ființe, ci a reacționat transformând natura și supunând-o propriilor scopuri și nevoi și a făcut aceasta fabricând uneltele de care avea nevoie, modificând și interpretând elementele naturale pentru a le determina noi funcții care să-i permită și perpetueze supraviețuirea. El a folosit capacitatea sa de a critica și interpreta mediul înconjurător, altfel spus rațiunea, pentru a-și afirma unicitatea ca specie, și a făcut aceasta inventând acolo unde nu putea folosi ceea ce exista deja, creând din resursele găsite în natură o nouă realitate, realitate care l-a delimitat în timp de celelalte ființe vii pentru ca mai apoi să îl slujească la definirea sa ca individ între ceilalți membri ai speciei nou individuate. Astfel, odată cu evoluția tehnologică a intervenit o mult mai complexă determinare a speciei și indivizilor săi, gradul de convenționalizare crescând odată cu apariția conceptului bunurilor materiale, a căror dimensiune economică nu a întârziat să-și facă simțită influența în configurarea civilizației umane, civilizație ce are, printre altele, la bază și această acumulare a bunurilor materiale ca semn al puterii și superiorității speciei asupra altor specii, ca și a unor indivizi asupra altora. Am stabilit deci care este adevărul acestei mitologii.

Care ar fi minciuna, unde stă eroarea acestui sistem? În însuși adevărul său. În înțelegerea acestei acumulări de bunuri materiale ca unică sursă a puterii și independenței individului în cadrul speciei din care face parte. În fundamentarea ființei umane pe această realitate, pe aceste bunuri artificiale rezultate din capacitățile sale tehnologice, în detrimentul fundamentelor sale naturale (care, deși îl reduc la nivelul celorlalte ființe vii, îi

păstrează și revelează continuu acest statut, de ființă vie), ca și în detrimentul altor capacități specifice doar umanității și nu mai puțin importante în definirea unicității sale ca individ. Pentru că aceste capacități tehnologice nu sunt la îndemâna oricui. Manifestarea lor depinde de gradul cunoștințelor ce stau la baza fabricării de bunuri artificiale, ca și de repartizarea inegală a resurselor materiale naturale, drept pentru care singura posibilitate ca tehnologia să parvină tuturor este cea a schimburilor economice, a căror importanță cunoaște astfel creșteri fără precedent în istorie. Astfel puterea se va substitui în putere de cumpărare, iar tehnologia fiind, de ceva timp, valoarea la care se raportează această putere de cumpărare, deținătorii tehnologiei vor fi cei care se vor putea numi, pe drept cuvânt, deținătorii puterii economice, deci prin abstracție, ai puterii.

Totuși, ceea ce lipsește în această ecuație, de unde falsitatea ei, este factorul uman. De el depinde această recunoaștere a puterii în forța economică, deci în acumularea de bunuri materiale, drept pentru care el va trebui convins, altfel spus influențat de cei care consideră necesară fundamentarea propriului sistem și a propriei individualități în detrimentul celorlalte sisteme personale. Altfel spus, nu putem fi oameni decât în interiorul umanității și nu ne putem manifesta întâietatea ca indivizi ai acestei umanități dacă ceilalți membri ai speciei nu sunt pregătiți să o recunoască. Iar pentru a face asta ei trebuie constrânși, dar bineînțeles fără să realizeze acest lucru. Care ar fi deci calea prin care oamenii vor putea fi manipulați în a alege economicul ca factor preponderent în configurarea specificității și individualității lor? Căile sunt mai multe iar arta a slujit deseori ca un puternic manipulator. Ce este important de reținut este că această manipulare s-a făcut prin simulare. Prin orientarea individului către false pericole ce stau în fața afirmării identității sale el va fi determinat să acumuleze cât mai multe bunuri materiale ce i-ar fundamenta în fața celorlalți indivizi capacitatea de control asupra realității, deci propria putere, aceasta ducând însă la angrenarea sa într-un sistem pe care nu-l stăpânește deci de care va fi stăpânit, conectarea sa la un mecanism de producție și consum reducând individul la stadiul de forță de muncă și consumator și făcând din ființa umană sclava propriilor sale dorințe de acumulare, deci a acelor indivizi ce stăpânesc, de fapt, aparatul manipulator. Departe de a fi o teorie a conspirației,

aceasta este o înțelegere, într-adevăr trunchiată și limitată, dar nu mai puțin adevărată, a modului în care sistemul economic reduce independența individului, limitând perceperea acestuia despre sine la capacitatea sa de a acumula bunuri materiale, rezultante ale unei anume tehnologii, cu atât mai valoroasă, cu cât nu se află la îndemâna oricui. Și totuși sistemul economic, deși atât de bine slujit de creativitatea omenească ce face atât de vizibil incisiv avansul tehnologic, nu este infailibil. Asta o demonstrează momentele sale de criză, care, deși nu au dus la anularea sa ca sistem, au dus însă la reconfigurarea sa, influențând, prin interdependență, celelalte sisteme la care era conectat, cum ar fi socialul, politicul, religiosul și, de ce nu, artisticul. Aceste crize au permis reconfigurarea realității și desfășurarea istoriei. Altfel spus a permis evoluția, perpetua mișcare a ființei umane între diversele ei repere, dintre care crizele economice au fost nu cele mai puțin importante, mișcare ce a redefinit statutul speciei din care facem parte și i-au revelat adevărata identitate. Presupusa moarte a unui sistem, după cum am văzut și în cazul artei, face posibilă redimensionarea raporturilor pe care ființa umană le are cu acel sistem, deci reafirmarea propriei identități, a independenței și libertății individului, rezultante ale capacității sale de supraviețuire.

De ce vorbim însă de simulare și care ar putea fi legătura ei cu criza economică? Și ce ar face posibilă o simulare de asemenea proporții? Translând în planul economicului discuția pe care am avut-o mai devreme despre artă, am observat că simularea dispariției unui sistem, a morții acestuia, face posibilă, pe lângă reanalizarea modului în care acest sistem determină existența sistemelor cu care este conectat, și supraviețuirea acestui sistem, prin resemantizarea pe care raportarea la el o determină în modul în care omul se percepe pe sine. Deci simularea unei crize economice, a unei morți a economiei, nu face decât să reinstaureze ca valabil acest sistem economic, să recodifice raportarea ființei umane la el, altfel spus, să îi reafirme acesteia dependența de dimensiunea economică în configurarea eului. Cu ce scop această reafirmare? Pentru a păstra lucrurile așa cum sunt, pentru menținerea controlului asupra individului, asupra capacității sale de reacție, pentru a nu îi lăsa acestuia libertatea de a-și alege singur direcția, altfel spus, pentru a-l păstra între limitele unui sistem care se consideră eficace de

către cei care l-au creat și perpetuează. Cum este posibil acest lucru? Cum poate fi simulată o criză economică mondială? Pentru aceasta este necesară perceperea individului despre sine ca parte a unui sistem mondial, sistem care poate sau nu intra în criză, iar rolul pe care mass-media îl are în acest act perceptiv este primordial și poate fi determinat din chiar înțelesul pe care îl are termenul folosit pentru denumirea unui concept ce a stat la baza utilizării actuale a undelor radio și a electricității. Un canal de comunicare în masă, sau mai multe, constituie soluția potrivită pentru a răspândi informația într-un timp foarte scurt, unei mase cât mai largi de oameni, ceea ce va face percepția umanității ca trăind în cadrul unui sat global să fie mai mult decât posibilă cu consecințele asupra înțelegerii proprii individualități pe care aceasta o implică. Mass-media are o serie de rezultante care pot fi citite atât în sens pozitiv cât și negativ, dar este mai mult decât pregnantă senzația că ea face posibilă reducerea, dacă nu anularea distanțelor spațiale și temporale, până la punctul în care logica discursivă a rațiunii este total bulversată de un nou tip de simultaneitate perceptivă, percepția virtualului căpătând o importanță tot mai mare și contribuind la extinderea cantitativă fără precedent a realității artificiale de care ființa umană se simte tot mai legată și tot mai dependentă. Drept pentru care individului îi va fi mult diminuat discernământul, alegerile pe care el le va face nemaifiind dictate de necesitate, de nevoia consolidării proprii identități, ci de urmarea unor dorințe neclare, insuflate lui de puternicii stimuli direcționați spre mase de rețelele de comunicare globale, cu scopul de a uniformiza aceste mase, de a le reduce la un numitor comun, acela de consumatori și forță de muncă, cu atât mai ieftină și ușor de manipulat cu cât nivelul nevoilor reale sau imaginare pe care le resimt este mai ridicat. Care sunt exact mecanismele prin care se întâmplă acest lucru, poate fi decelat prin analiza fenomenului cinematografic, deci a unei arte, în primă instanță, iar apoi a istoriei jurnalismului cu apogeul pe care televiziunea, urmând radioului, l-a reprezentat, până la această quintesență a mediilor de comunicare, acest enorm simulacru al realității pe care internetul l-a făcut posibil.

Am văzut care este mediul ce poate vehicula o simulare de asemenea dimensiuni, dar de ce este nevoie de o astfel de recuperare a controlului, de refundamentare a economicului ca

sistem director al umanității? Acumularea de bunuri materiale va duce individul la un anumit grad de sațietate, de satisfacere a nevoii proprii de putere, de unde un sentiment crescut al propriei identități și necesitatea unei manifestări mai puternice a propriei independențe, afirmarea spiritului critic, a nevoii de a se autoconduce, de a-și stabili singur delimitările și determinările în configurarea propriei realități. O întărire a sistemelor individuale va fi întotdeauna urmată de configurarea unui spirit de clasă și fiecare sistem social nou format va destabiliza sistemul precedent, de unde un dezechilibru politic de nedorit de cei ce văd în schimbare o reducere a capacității propriilor fundamentări sistemice, deci o diminuare a puterii proprii. Drept pentru care, păstrarea forurilor de putere este imperioasă, mai ales pentru acestea, ele făcând tot posibilul pentru a destabiliza sistemele nou individuate, reducându-le capacitatea de a alege modul de interconectare la realitate, deci capacitatea de a-și demonstra funcționalitatea.

Internetul ca supra-media

Implozia comunicării în ea însăși este din ce în ce mai evidentă în acest supra-mediu de existență a informației, în care limitările aproape că lipsesc, sau sunt greu recognoscibile, în care posibilitățile nemăintâlnite în materie de reprezentare pe care le aduce domeniul informatic, fac dificilă, dacă nu imposibilă, fundamentarea unei linii directoare, a unui sens care să permită o evoluție individuatoare, mai ales pentru cei al căror set de repere este încă dependent de realitatea palpabilă. Un ocean informațional în care nu e greu să te pierzi, ci dimpotrivă, e mai greu să te regăsești.

Multe dificultăți îl așteaptă pe cel ce se aventurează pe rețeaua globală în căutarea unei supape, a unei breșe în realitatea cotidiană, a unui teren al libertății unde să scape de presiunea sistemelor tradiționale; regulile acestora funcționează și aici, iar internetul poate fi privit ca o extensie a realității palpabile, în care dacă lipsesc spațiul și timpul, valoarea economică rămâne aceeași. Este o alternativă a producției de bunuri materiale, producția de reprezentări, de imagini virtuale ale propriilor persoane, identități ce pot fi cumpărate sau vândute la prețuri ce cresc odată cu complexitatea organizării spațiului

virtual și odată cu creșterea vizibilității sale. Este o continuare a economiei tradiționale pe terenul tehnologiei informaționale ce oferă realități virtuale în schimbul forței de muncă reale, contribuind la destructurarea identității ființei umane, căreia îi anulează perceperea realității sale fizice, corporale, înlocuind-o cu simulări reprezentationale de o mare fidelitate optică, văzul fiind simțul preponderent în analiza de către om a mediului înconjurător, aceste iluzii tributare sistemului binar funcționând la nivelul rațiunii bulversate ca valori suficiente pentru un schimb economic real cu efecte dezastruoase pentru o specie dependentă din ce în ce mai mult de interfațare, de conectarea la un sistem sclavizant prin artificialitatea sa.

Deși văzul, prin incapacitatea sa naturală de a recepta adâncimea spațială, asimilată doar prin funcția reglatoare a rațiunii, devine principala cauză a incapacității ființei umane de a distinge clar între imaginea virtuală și cea rezultată din perceperea nemediată tehnologic a realității, auzul și, din ce în ce mai mult, simțul tactil contribuie la completarea acestei simulări ce se constituie într-o alternativă tot mai viabilă din punct de vedere economic și social obiectualității multidimensionale a lumii așa cum o cunoșteam până acum. Acumulăm imagini, fie ele vizuale, fie auditive, sau chiar reprezentări artificiale ale spațiului tactil, senzorii care transmit în virtual mișcările corpului nostru făcând tot mai palpabilă această irealitate acceptată. De ce acceptăm această variantă virtuală a lumii în care trăim, de ce ne-o asumăm ca parte integrantă a sistemului personal? Necesitatea nicicând satisfăcută a controlului, nevoia de putere, dorința extinderii fără precedent a propriei individualități sunt tot atâtea motive ce stau la baza asimilării internetului ca parte funcțională a mediului în care ne petrecem viața, iar propunerile pe care acesta le face nu încetează să ne uimească și să ne excite dorința de aprehensiune. Ce îl face totuși diferit de celelalte canale de comunicare? Accesul la informație teoretic nelimitat pe care îl propune (limitările de ordin economic funcționând însă și aici), capacitatea fiecăruia dintre cei conectați la sistem de a modifica, de a influența fluxul informațional prin aportul personal la cantitatea de reprezentări pe care le vehiculează, capacitatea pe care virtualul o oferă în proiecția unei alte imagini a sinelui, a unui alter ego perfect funcțional în acest spațiu superconvențional și totuși seducător prin

multitudinea fațetelor sale, o imagine pe care individul pare a o putea controla în totalitate, spre deosebire de sinele real sunt caracteristici care deschid comunicării o arie de expansiune nebănuită și neegalată de niciunul din mediile de vehiculare a informației de până la el. Și totuși ceea ce face posibil un grad fără precedent al comunicării îi reduce acesteia mult din eficiență și coerență.

E drept că internetul devine tot mai mult un spațiu deosebit de necesar din punct de vedere economic și prin extensie, social, politic și, de ce nu, cultural, dar faptul că el funcționează prin eliminare, prin desființarea limitelor naturale ce stau la baza constituirii diferențelor culturale, politice, sociale și economice, face din rețeaua informatică globală determinantul principal al unei omogenizări fără precedent a sistemelor individuale și supraindividuale tradiționale, într-un terasistem a cărui funcționare este guvernată de un număr extraordinar de reguli ce sfârșesc prin a se anula reciproc. Altfel spus legile tradiționale există, dar nu mai funcționează într-o lume deschisă prin libertatea virtualului. Interpretarea acestora cunoaște o asemenea diversificare până la a sluji doar la fundamentarea intereselor individuale, dar până și individuarea își pierde eficiența atunci când sistemele personale devin prea eteroclite, constituindu-se din elemente atât de diferite și distanțate semantic, încât individul devine recognoscibil la nivelul dorinței de a se delimita, mult mai mult decât prin reala sa capacitate de distanțare de contingent. Astfel individuarea funcționează prin simularea unei reale originalități, creativitatea fiind anulată de posibilitatea acumulării, iar internetul, simulare a unei căi de comunicare, se constituie tot mai mult în subiect, el fiind factorul motivațional determinant al alegerilor pe care ființa umană le face, existența obiectuală a acesteia determinând un stress enorm ale cărui finalități cel puțin neplăcute le resimțim și observăm la fiecare pas.

Artă în era simulării

Există artă în această lume a simulării și cum poate fi ea detectată? Ce face ca ceea ce știm despre manifestările artistice ale ființei umane să își păstreze valabilitatea și ce face ca ceea ce se produce acum sub numele de artă să merite acest

nume? Cum sunt influențate capacitățile artistice ale ființei umane de această tot mai intensă interfațare la mediul informatic și cum contribuie ele la conectarea intelectului și sensibilității umane la virtual? Are arta o dimensiune economică și este ea necesară sau dăunătoare fenomenului artistic în sine? Sunt unele forme artistice mai viabile decât altele în epoca în care trăim? Se poate încă vorbi despre o epocă, mai există încă istorie și cum poate fi ea contorizată în cazul artei? Finalitatea materială a manifestărilor artistice este încă de dorit în această lume a reprezentărilor lipsite de suport fizic a virtualului electronic?

Folosim termenul de artă și nu ne-am pus încă problema definirii acestui termen, ci doar am analizat problema adevărului pe care arta ca sistem, îl vehiculează. Am ajuns la o concluzie provizorie, aceea care ne spune că arta ar fi o mitologie, o altă metanarațiune a realității și, pentru că am fost puși în fața posibilului ei sfârșit, ne-am întrebat cu ce ne-ar influența acest sfârșit, deci și care a fost sau este încă necesitatea acestui sistem printre sistemele cu care omul își intersectează existența. Asta am făcut până acum, dar iată că vorbim despre extensii ale realității, despre deconectarea ființei umane de la dimensiunile sale spațiale și temporale tradiționale odată cu puternicul impact pe care virtualul electronic îl are asupra noastră, iar a vorbi despre artă în aceste condiții înseamnă a vedea modul în care ea se delimitează și se subsumează celorlalte articulări ale existenței, ce o face valabilă și care este puntea pe care ea pășește în această nouă dimensionare a ființei umane, importanța în determinarea specificității noastre și sensul pe care ea îl imprimă acestei determinări. De aceea consider necesare întrebările care deschid prezentul capitol și toate celelalte care decurg din acestea, căci interogarea continuă permite dezvoltarea simțului critic al individului, singurul care îi poate garanta capacitatea de răspuns activ la condiționările mediului, altfel spus, discernământul rezultat dintr-o învățare continuă este singura cale spre construirea și păstrarea identității.

Ce face ca ceea ce cunoșteam până acum sub numele de artă să-și păstreze valabilitatea este dimensiunea istorică a ființei umane adică această existență fizică, limitată temporal și spațial a corpurilor noastre biologice, care își face încă simțită importanța. Ne raportăm încă la axa trecut-viitor iar momentul în

care ne aflăm îl considerăm încă prezent, chiar dacă importanța prezentului personal crește în administrarea realității, viziunea subiectivă asupra lumii influențând tot mai mult perceperea acesteia de o ființă umană pentru care istoria colectivității își pierde din coerență și necesitate practică. Efectul epocii istorice asupra noastră este încă destul de intens, chiar dacă trăim din ce în ce mai mult într-un prezent continuu care, deși simulat, este deosebit de pregnant prin forța pe care posibilitatea de a reactiva continuu diversele sale reprezentări stocate în memoria virtuală colectivă o exercită asupra capacităților noastre perceptivă și intelectuale. Asta pentru că istoria personală a fiecăruia dintre noi, cu succesiunea vârstelor noastre biologice, păstrează o înșiruire cronologică, o stratificare, în ordinea importanței, a informațiilor acumulate, pe care diversele etape de constituire ale psihicului uman le-a ierarhizat pe verticală. Astfel, fundamentală pentru perceperea fenomenului artistic la vârsta maturității este, pentru majoritatea, acea reprezentare a acestui fenomen pe care fiecare dintre noi a asimilat-o sau și-a construit-o la începutul existenței, adică în copilărie. De aici poate fi determinat rolul de o deosebită importanță pe care interconectarea artei la sistemul social prin instituțiile muzeistice îl are pentru păstrarea legăturilor între diversele producții artistice și mentalul colectiv, pentru configurarea dimensiunii culturale a acestora și pentru intensificarea efectului pe care conectarea la diversele etape ale creativității umane în forma sa artistică îl are în configurarea gustului artistic și estetic.

Ceea ce face ca producțiile actuale introduse sub umbrela fenomenului artistic să merite acest nume este diversitatea fără precedent a rezultatelor manifestărilor creative umane ce depășesc limitările determinărilor tradiționale pe care aceste activități le-au cunoscut în perioada precedentă. Trandisciplinaritatea este un fenomen ce nu poate fi ignorat, limitele diverselor domenii ale activității umane fiind din ce în ce mai des încălcate, rezultatele hibride ale acestor depășiri ale limitărilor inițiale fiind deseori mai pregnante și manifestându-și mai cu putere influența decât cele care se manifestă în cadrul nominal al sistemelor. Dorința ființei umane de a-și depăși limitele se manifestă astfel prin redefinirea continuă a determinărilor ce-i condiționează existența, până la punctul anulării limitărilor fundamentale a acestor determinări și a

disoluției lor într-un spațiu al quasicertitudinilor suficiente și a unei multitudini de posibilități pentru care realitatea virtuală este o dovadă evidentă. Așa cum succesiunile de 1 și 0 alcătuiesc toate codificările necesare diverselor manifestări reprezentationale ce alcătuiesc realitatea virtuală, cu imensa capacitate de translare între diversele finalități formale pe care această codificare o presupune, tot așa putem vorbi despre design social și economic, despre politici culturale, despre bioinginerie și instalații artistice, despre artă ecologică și ecologia artei, despre arta ca implicare politică și economică, ca și spre exemplu, despre o filosofie a artei sau despre artă culinară.

Posibilitățile fără precedent pe care refuzarea închistărilor tradiționale le-a dat limbajului au dus la o extremă libertate a manifestărilor și codificărilor reprezentationale a realității, singura condiție necesară pentru ca ceva să devină viabil, oricât de violentă ar fi transgresiunea pe care această viabilitate o implică devenind asumarea, adică racordarea conceptului la factorul uman, individul extrăgând forța manifestă a acestui concept din generalizarea tot mai pregnantă a ideii egalității de drept dintre membrii aceleiași specii, în fapt o altă simulare necesară, construindu-și în același timp fundamentarea propriei individualități pe influența asupra maselor pe care acest concept personal o are. În virtutea prezentului perpetuu în care ne desfășurăm existența, orice poate fi considerat artă, după cum orice poate deveni orice altceva, atât timp cât există cel puțin o persoană umană care să gireze această accepțiune, iar persoana respectivă face uz de stimuli suficient de numeroși și de puternici pentru a influența percepția generală asupra acestui obiect.

A vorbi despre artă în contextul internetului înseamnă a relua o temă pe care am mai discutat și o asemenea reluare nu ar fi lipsită de avantaje. Să reamintim despre acea problemă pe care o ridicam atunci, despre existența unei simultaneități perceptive de tip nou pe care internetul o face posibilă prin bombardarea continuă a organelor de simț cu o multitudine de stimuli vizuali și auditivi ce bulversează o rațiune organizată după sistemul cursiv-textual, imaginile în mișcare, sunetul și elementele grafice decorative venind să suplinească nevoia crescândă de informație pe care simplul text nu o mai satisface, cel mai important aport al tehnicii informatice fiind însă

interactivitatea, un plus calitativ deosebit ce devine marcă a comunicării cu ajutorul tehnologiei digitale. Să mai vorbim despre aportul pe care arta tradițională îl aduce prin capacitatea sa de a mări realismul mimetic al reprezentărilor vizuale ce construiesc lumea virtuală până la momentul în care diferențele dintre imaginea percepută direct din realitate de organele de simț și cea transmisă și receptată din mediul electronic dispar cu desăvârșire. Putem să analizăm bineînțeles și împrumuturile pe care arta tradițională, a cărei existență depinde efectiv de modificarea suportului fizic pe care îl utilizează, le face din lumea reprezentărilor virtuale, din conceptele ei specifice și din particularitățile ei reprezentăionale, deci de raportarea critică sau nu a artei la o extensie a realității ce readuce în prim-plan necesitatea jalonării continue a traseului parcurs de domeniile existenței umane. De asemenea, interesează și noul absolut pe care îl aduce creativitatea artistică prin utilizarea specifică a acestei codificări binare a informației, cu translările și conectările pe care le permite între diferitele modalități de expresie artistică, adresabile atât văzului cât și auzului.

O problemă pe care dezvoltarea tot mai puternică a acestui nou tip de comunicare o aduce din nou în atenție este interdependența dintre suport și conținut semantic în transmiterea mesajului. Internetul, tehnologia informatică mai exact, se constituie într-un canal comunicațional deosebit de eficient în a face posibilă receptarea vizuală și auditivă a creațiilor artistice de cea mai diversă factură. Avalanșa reprezentărilor artistice pe care o putem declanșa la o simplă apăsare de taste este copleșitoare. Ce este mai seducător este faptul că putem colecționa aceste reprezentări, acumularea și arhivarea lor neducând la ocuparea spațiului fizic, ci a celui virtual, practic nelimitat. Și putem face acest lucru fără a fi nici măcar nevoie să plătim pentru asta. Dispare deci și condiționarea economică ce limita până acum experimentarea artisticului în existența umană. Ce rost mai au atunci mijloacele de expresie tradiționale, ce implică acțiunea directă a artistului asupra obiectelor fizice ce vor purta mesajul pe care acesta dorește să-l transmită? Nu mă refer aici numai la arta plastică, ci și la cea a cărei componentă conceptuală primează. Pentru aceasta din urmă apariția informaticii pare să îi fi rezolvat una din problemele pe care le considera fundamentale în inovarea

actului artistic, aceea de a distanța mesajul de suportul care îl transmite, ca și a anula artei componenta economică, ce o făcea inaccesibilă largilor mase de oameni.

Totuși se pare că și acum arta este dependentă de suportul care face posibilă transmiterea conținutului semantic, se pare că acest conținut este puternic influențat de vehicularea sa în mediul informatic, interfațarea umanității la computer devenind ea însăși subiect în construcția identității indivizilor, în construirea aparatului lor de analiză a realității, această extensie a realității devenind uneori suficientă în detrimentul realității însăși, posibilitatea de a influența și controla modul în care luăm contact cu obiectele din mediul fizic prin intermediul virtualului computerizat fiind deosebit de seducătoare pentru individul confruntat zilnic cu incapacitatea de a-și satisface nevoia de putere. Este adevărat, vorbim din nou despre simulare, despre atotputernicia pe care aceasta o reclamă în existența ființei umane, despre surogat contra autenticului, despre serialitate contra unicitate, despre valoare și nonvaloare, fie ea economică, estetică, artistică sau fiziologică. De ce unii, din ce în ce mai mulți, acceptă, caută chiar această simulare? Ea aduce satisfacție indivizilor pe diverse nivele de structurare a personalității:

- o simulare a informației reale este mai bună decât nici o informație, deci este satisfăcută nevoia de informație;
- acoperirea distanțelor fizice pentru un eventual contact direct cu obiectul a cărui reprezentare ne este accesibilă prin reproducerea fie mecanică, fie digitală, electronică, implică anumite eforturi fiziologice, dar și conjuncturale, dintre care dimensiunile economice și politice nu sunt cele mai puțin importante;
- acumularea reprezentărilor virtuale ale unor bunuri economice reale este echivalentă oarecum cu luarea în posesie a celor din urmă, deci rezolvă frustrările legate de incapacitatea economică a individului;
- acumularea de bunuri virtuale, corelată cu capacitatea de modificare a dimensiunilor lor reprezentăționale și aceea de a interveni efectiv în fluxul informațional, pentru schimbarea modului în care ele sunt percepute, coincide pentru unii cu impunerea propriei individualități, a identității și unicității personale, chiar dacă această identitate simulată își pierde

coerența la contactul cu realitatea imediată tehnologic;

incapacitatea de a relaționa altfel decât prin intermediul tehnologiei comunicaționale rezultată dintr-o interfațare prea timpurie și prea completă a individului cu mijloacele de comunicare în masă, îl face pe acesta să aleagă artificialitatea foarte pronunțată a reprezentărilor virtuale ca direcție firească de dezvoltare a sensibilității personale cu utilizările pe care aceasta le cunoaște atât la nivelul interpretărilor estetice, cât și de natură practică, funcțională.

După cum vedem, această acceptare a simulării ca variantă suficientă a realității palpabile este expresia luării în posesie a lumii de către o parte a acestei umanități guvernate de dorința de putere și, mai ales, guvernate de incapacitatea de a-și satisface această dorință, motiv pentru care își va manifesta individualitatea ca afirmare a dreptului de a căuta fericirea personală, chiar dacă această fericire nu le este accesibilă decât la nivelul voinței. Altfel spus, voința de putere devine voința voinței de putere, iar pentru satisfacerea ei realitatea virtuală ca și nivelul reproducțional al realității este de ajuns.

Și totuși se insistă asupra valorii economice a artei. Creații ale artiștilor secolului trecut se vând încă la prețuri care frizează absurdul, punând sub semnul întrebării conceptul de bun-simț în condițiile în care criza economică este departe de a fi o simulare în anumite părți ale lumii pe care mass-media le aduce în interiorul caselor noastre, dificultățile pe care le întâmpină omenirea în definirea sa prin intermediul cuantei financiare căpătând forme deosebit de violente uneori. În ce stă această valoare economică și care ar fi dimensiunea morală a acestei raportări? Este măcar necesară privirea relației artă-economie din perspectiva moralității ei?

Da, se poate spune că o asemenea perspectivă este necesară, chiar dacă ea nu se poate aplica asupra domeniului artistic în sine, arta ca sistem fiind unul a cărui grad de moralitate este direct proporțional cu moralitatea lumii în care trăim, moralitatea nefiind unul din reperele interne ale artei, ci unul rezultat din alăturarea și interconectarea ei.

Tot astfel, valoarea economică a creațiilor artistice devine evidentă de-abia odată cu articularea lor în sistemul extins al umanității, fără de care arta își pierde coerența și din care economicul este un pilon deosebit de important. Alfel spus, cel

puțin atât timp cât creația artistică ocupă un spațiu fizic, real, în ce privește definitivarea sa formală, ea are potențial economic prin capacitatea sa de a deveni răspuns la nevoia de acumulare pe care ființa umană o resimte încă din momentul evidențierii sale ca specie. Deși am stabilit că această acumulare de bunuri economice ca dovadă a puterii personale este o metanarațiune, nu putem nega importanța pe care ea a avut-o și o are încă în configurarea individului uman, chiar dacă ea rămâne de cele mai multe ori la nivelul unei dorințe nicidecum satisfăcute, unicitatea și importanța individului în cadrul speciei fiind dată de gradul în care el își poate activa și urmări conștient această dorință, lăsarea ei în stadiul incipient de necesitate insuficient raționalizată fiind cauza frustrărilor ce îi diminuează și mai mult discernământul.

Traducerea creativității artistice a ființei umane în cuante financiare este bineînțeles generatoare de frustrări, frustrări generate dealtfel de orice bun economic ce nu poate fi achiziționat de cel care ar dori să o facă. Au fost însă momente ale istoriei în care rezultatele producției artistice au căpătat conotații sociale și politice nedorite, devenind exponente al unei anumite caste sau clase sociale, tocmai prin apartenența lor la o categorie de bunuri economice inaccesibile mării mase a populației, drept pentru care au devenit obiectul vandalizării sau sustragerii. Altfel spus, mesajul pe care aceste lucrări de artă l-au transmis a fost unul social și economic, dincolo de articularea internă a elementelor care le compuneau, relația dintre ele și cei ce le-au receptat într-un mod nefericit a fost aceea care se stabilește de obicei între simbolurile puterii și cei nedispuși să accepte situația de fond, pe deținătorii acestei puteri ei încercând să îi înlăture odată cu tot ceea ce putea fi înțeles ca o manifestare a inechității sociale.

Și totuși forța pe care o dă dimensiunea de bun economic unei lucrări artistice în transmiterea mesajului său interior trebuie luată în considerare chiar de către cei a căror dorință de a anula dimensiunea semantică dată de unicitatea materială a obiectelor de artă a supradimensionat importanța conceptului în manifestările artistice până la punctul de refuza suportului orice funcție expresivă pozitivă prin el însuși, eliminarea lui ca act ultim de eliberare a operei de artă de forma sa materială originală, reducându-i spre anihilare funcția economică. Pentru ca o

lucrare artistică să semnifice ceva, ea trebuie mai întâi să semnalizeze existența unui fapt de importanță majoră pentru publicul căreia îi este adresată, iar economicul nu a încetat încă și probabil nu va înceta pentru o perioadă destul de întinsă de timp să exercite o majoră influență asupra modului în care ființa umană se percepe, chiar dacă autodefinirea individului se face prin departajarea netă de această dimensiune a existenței. Și asta pentru că puterea financiară este încă, în societatea contemporană, expresia puterii totale de care mulți se simt destul de seduși pentru a adopta standardele de viață a celor situați mai sus pe scara acumulărilor economice. Astfel, cei situați în vârful ierarhiei sociale datorită nivelului economic pe care l-au atins, vor constitui întotdeauna modele de urmat sau de respins de către cei pentru care economicul este o coordonată în definirea identității. Puterea lor de influențare a maselor de oameni va crește odată cu controlul asupra mass-mediei pe care puterea financiară îl oferă. De aceea valoarea economică a bunurilor culturale pe care aceștia le acumulează va conferi acestor obiecte o putere de semnificare în plus, ele constituind jaloane în definirea propriei individualități după modelul pe care cei mai vizibili dintre noi, datorită situații lor financiare, îl oferă. Dorința de a acumula fiind deja întipărită în pattern-ul comportamental, obiectele artistice, prin perceperea lor ca bunuri, vor deveni o țintă în plus în satisfacerea acestei dorințe, aceasta nedând însă seama despre valoarea culturală a bunurilor acumulate ci doar deschizând calea spre înțelegerea lor ca elemente constitutive ale ariei de semnificații necesare fiecărei ființe umane în definirea propriei persoane. E drept că diferențierea financiară clară ce există între membrii societății umane va determina o diferențiere clară a nivelului calitativ a bunurilor acumulate, fie ele de intenționalitate artistică sau de altă natură, diferențiere vizibilă atât la nivelul definitivării formale cât și la cel al conținutului semantic pe care acestea îl vehiculează, drept pentru care gusturile umanității vor conține în mod necesar și o anumită cantitate de kitsch, care însă va putea fi detectată și în cadrul acumulărilor de bunuri ce formează aura palpabilă a personalității celor mai vizibili, financiar vorbind, dintre noi. Cantitatea de kitsch din existența fiecăruia dintre noi, nu depinde deci de nivelul financiar decât în mică măsură, de

această determinare depinzând însă modul în care el este perceput și asimilat în definirea propriei identități.

Motivul pentru care dimensiunea perceptivă destul de importantă pe care economicul o aduce artei este mai puțin de dorit, este acea diminuare a discernământului în extragerea conținuturilor semantice de calitate din creația artistică, pe care raportarea continuă la aspectul financiar în conturarea identității o aduce. Astfel, factorul economic acționează pe de o parte, ca semn în recunoașterea artei ca reper important în evoluția personală, modelul pe care cei puternici financiar îl oferă prin acumularea creațiilor artistice ca bunuri economice de mare valoare fiind unul care îndreptățește căutarea unui anumit conținut semantic important în aceste obiecte care să justifice valorificarea lor financiară, dar, pe de altă parte, el confuzionează, nivelul economic atins nefiind de fiecare dată garanția calității intelectuale a individului, sau a conținutului de idei al cărui exponent este acesta, ci doar a capacității sale de a se dezvolta urmând traseul pe care economicul îl propune între celelalte sisteme posibile.

Totuși, crearea imaginii unui om de succes, această simulare a puterii personale, atât de necesară pentru avansul evolutiv în cadrul unui sistem social bazat pe aparențele reprezentationale într-o mare măsură, depinde de acumularea acelor simboluri ale puterii din care manifestările artistice fac parte prin finalitatea lor obiectuală, drept pentru care seturi diferite de reprezentări vor fi achiziționate pentru identificarea diferită pe care fiecare o caută pe scara socială, pentru construirea ansamblului propriu de raporturi cu celelalte sisteme pentru care imaginea este foarte importantă. Se poate spune deci că arta este cumpărată pentru a putea fi arătată, mult mai mult decât pentru a putea fi privită, motivația achiziționării unui obiect artistic fiind, până la un moment dat, legată de necesitatea propagării propriei imagini, al cărei purtător respectivul obiect devine. Acesta este motivul pentru care formele artistice viabile vor fi de o mare diversitate, rolul lor în construirea identității umane, pe care valoarea economică și raportarea la aceasta o face posibilă, făcând și din acele reprezentări, al căror nivel semantic și formal este atât de superficial și banal încât pot fi ușor incluse în cuprinzătoarea categorie a kitschului, manifestări cu valoare artistică într-o lume a simultaneității prezentului

perpetuu. În prezent, multe pot fi privite ca artă și chiar sunt receptate așa, dar asta este valabil doar în prezent și oricâte încercări de anulare a dimensiunii temporale în existența noastră s-ar face, suntem totuși trecători de o asemenea manieră încât, chiar dacă putem prevedea și contoriza schimbările prin care trecem, nu le putem însă controla decât în prea mică măsură și astfel nu vom putea spune niciodată cu siguranță care va fi parcursul ființei umane în căutarea propriei identități și care vor fi reperele care își vor fi păstrat importanța în timp, ci doar păstra o evidență a acestor repere, pentru a putea face o critică autentică momentului în care ne aflăm, anulând capacitatea coercițională a sistemelor cu care ne intersectăm existența în afirmarea unicității și libertății personale.

Totuși nu trebuie ca această incapacitate de a controla istoria să ne oprească în producerea ei, altfel spus indiferent care va fi rolul pe care îl vom juca în evoluția speciei, trebuie să ne asumăm necesitatea unui astfel de rol, iar manifestările noastre creative nu trebuie să stagneze din teama că vom pași pe drumuri deja bătute, pentru că fiecare cărare poate fi lărgită, adâncită și lungită de o asemenea factură încât chiar fața planetei pe care călcăm poate și va fi cu siguranță schimbată, schimbând astfel și modul în care se privesc unii pe alții locuitorii ei. Lucrul care trebuie însă activat în noi este acea capacitate de a privi și a simți ceea ce este în jurul și în interiorul nostru, capacitate ce trebuie însoțită de bucuria că suntem diferiți unii de alții, drept pentru care nu ne vom plictisi niciodată și acesta poate fi sensul pe care îl transmite o lucrare artistică, atunci când nici un altul nu-și face simțită prezența cu necesitate.

BIBLIOGRAFIE

- Baudrillard, Jean, *Simulacra and simulation*, published in english by the University of Michigan Press, february 1996
Danto, Arthur, *After the end of art Contemporary art and the pale of history*, Princeton, New Jersey, 1995
Fekete, John (edited and introduced by), *Life After Postmodernism: Essays on Value and Culture*, 1988, New World Perspectives, CultureTexts Series Montreal: New World Perspectives

Kroker, Arthur, Cook, David, *The Postmodern Scene: Excremental Culture and Hyper-Aesthetics*, 1986, 1988, New World Perspectives, CultureTexts Series Montreal: New World Perspectives, published simultaneously in the USA by St. Martin's Press,

Kroker, Arthur, Kroker, Marilouise (edited and introduced by), *Body Invaders*, 1987, New World Perspectives, CultureTexts Series Montreal: New World Perspectives, published simultaneously in the USA by St. Martin's Press,

Zaharia, D.N., *Estetica postmodernă*, Ed. Dosoftei, Iași, 2002

MIRCEA-IOAN LUPU, n. ianuarie 1982, este artist vizual liber profesionist, 2008 – master în arte plastice al Universității de Arte „G. Enescu” din Iași, 2004 – licențiat în arte, specializarea Pictură, la Facultatea de Arte plastice, Decorative și Design a Universității de Arte „G. Enescu” Iași, având la activ o serie de expoziții personale, precum și participări la expoziții de grup și schimburi culturale în țară și în străinătate.

Prep. univ. drd. Mihai Vereștiuc
SEMNIFICAȚIA OBIECTULUI MINIMAL

Abstract

The materials of a sculpture are part of its subject. Since Picasso and Tatlin assembled in small reliefs or sculptures materials like pieces of wood, paper, wires, strings and other different objects, the artists that works in tridimensional, or more specific in "literal" rather than in illusionistic spaces, had created a world to work with, much more appropriate to object reality. In this kind of art works made from industrial materials of urban life, terms like abstraction or figurative started to lose their traditional meanings. On one hand "hard and industrial" is an aspect of this kind of approach, but on the other hand it is the deployment in exhibitions or public spaces of these materials as art object/art works itself.

Minimalismul devine vizibil și totodată încadrat ca mișcare importantă în artă în 1967, după James Meyer, care a atras atenția în special asupra modurilor în care justificările noastre pentru încadrări sau etichetări în istoria artei – ca stil, periodizare, sau curent/mișcare – nu prea au reușit să încadreze Minimalismul, ceea ce presupune o abordare specială¹.

Totuși, 1965 este anul în care criticul Richard Wollheim publică *Minimal Art* în *Arts Magazine*. În eseul lui, Wollheim pune în discuție opera de artă și totodată și aportul fizic necesar sau nu, realizării acesteia. El consideră lucrarea ca proces de construcție și totodată deconstrucție, cu referire în special la arta minimală "...the elements of decision or dismantling acquire a new proeminence...", „elementele de decizie sau

¹ citat de Stephen Melville în *What was Postminimalism*, Arnold Dana and Iversen Margaret (ed.), *Art and Thought*, Ed. Blackwell Publishing Ltd, Oxford, 2003, p.157

demontare/deconstrucție capătă o nouă proeminență"². Richard Wollheim este totodată primul critic care a aplicat etichetarea de *Minimal Art* tipului de demers atunci recent.

Dacă urmărim situația artistică dinaintea anilor '60 până aproape de 1915, așa cum a ajuns să ia formă, putem observa o tot mai crescândă acceptare în aria artisticului a unei clase de obiecte diferite în multe feluri: vizual, ca intenție, ca impact moral, care au totuși o trăsătură identificabilă sau un aspect comun. Aceasta acceptare ar putea fi explicată spunând că aceste obiecte au sau ar putea avea un minim conținut artistic (conform lui Wollheim), prin aceea că, ori sunt într-un grad extrem de nediferențiate prin ele însele și prin urmare au un conținut scăzut de orice fel, nu numai estetic, sau totodată diferențierea pe care o expun, care în unele cazuri poate fi considerabilă, ce nu vine totuși de la un artist ci dintr-o sursă non-artistică, ca mediul natural (natura însăși) sau industrial (fabricat). Exemple în acest fel pot fi considerate anumite combinații din unele lucrări ale lui Rauchenberg, sau și mai elocvent, ready-made-urile lui Marcel Duchamp. Existența acestor obiecte, sau mai degrabă acceptarea lor ca obiecte de artă, a fost menită să dea naștere la îndoieli și incertitudini care se pare că încă mai persistă.

Referitor la acestea, Wollheim încearcă să rezolve aceste îndoieli, sau cel puțin o parte din ele, în relație cu încadrarea lor în natura actului artistic: „... într-un pasaj istoric, Mallarmé descrie teroarea, simțul sterilității, pe care poetul le experimentează când stă la masa de lucru confruntându-se cu foaia de hârtie pe care ar trebui să compună și nu-i vine nici un cuvânt. Dar, ne-am putea întreba, de ce n-ar fi putut Mallarmé, după un interval de timp, să se ridice din scaun și să producă pur și simplu, foaia albă de hârtie ca și poemul pentru care se așezase să scrie? Într-adevăr, în sprijinul acestei ipoteze, și-ar putea imagina cineva ceva mai expresiv decât atât, sau să expună mai precis de atât sentimentele de devastare interioară

² Richard Wollheim, *Minimal Art*, articol publicat în *Arts Magazine*, ianuarie, 1965 și republicat în *MINIMAL ART. A critical anthology*, ed. Gregory Battcock, Ed. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1995, p.386

ale poetului decât hârtia virgină? Interesul nostru pentru un asemenea gest este, desigur, acela că ne-ar putea oferi o instanță extremă a ceea ce eu numesc Minimal Art"³.

Totuși, chiar dacă Richard Wollheim, prin acest articol, a botezat mișcarea minimalistă a cărei existență a fost negată de mulți alți critici și chiar de unii dintre artiștii care au subsumat acestea, este puțin ironic faptul că textul lui Wollheim nu pomenește și nici nu discută vreun artist sau vreo lucrare asociate cu ceea ce avea să se numească arta minimală, ci doar comentează aspectul minimal, ca și minim formal, ce ar putea să-l conțină unele din lucrările lui Marcel Duchamp și Ad Reinhardt, pe când alte nume date noii mișcări au fost asimilate de acest termen: *ABC Art* (Barbara Rose)⁴, *Serial Art* (Mel Bochner)⁵, *Primary Structures* (Kynaston McShine)⁶, *The Art of the Real* (E.C. Goosen), *Literalist Art* (Michael Fried)⁷.

Cele mai caracteristice exemple referitoare la arta minimală în anii '60 sunt noncompoziționale, premeditate, repetitive și realizate din materiale neflexibile, prefabricate industrial: cutiile metalice simetrice ale lui Donald Judd, structurile aproape geometrice din lemn stratificat ale lui Robert Morris și formațiunile rectangulare de cărămizi refractare ale lui Carl Andre.

Toate acestea însă scot în evidență destul de puține calități artistice și duc mai mult spre lipsa unei relații explicite cu genul tradițional al sculpturii.

Această polemică asupra veridicității artei minime a devenit paradigmatică pentru teoria artei contemporane, finalizându-se însă ca o ultimă suflare a modernismului și a

³ *Ibidem*, p.388

⁴ Barbara Rose, *ABC Art*, eseu publicat în *Art in America*, oct.-nov., 1965 republicat în *MINIMAL ART. A critical anthology*, ed. Gregory Battcock, Ed. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1995, p.275

⁵ *Ibidem*, p.92

⁶ Ghislain Mollet-Viéville, *Art minimal & Conceptuel*, Editions d'Art Albert Skira S.A. Genève, 1995, p.7

⁷ Michael Fried, *Art and Objecthood*, articol publicat în *Artforum*, vol. 5, nr.10 (Iunie, 1967)

valorilor esteticii moderniste⁸. Totuși, după cum sugerează criticul Hal Foster, arta minimală nu a fost până într-atât de antimodernistă ci doar o altă linie sau, și mai precis, un final fără răspunsuri al modernismului: a îndeplinit aspirația modernistă pentru autonomia formei pure și i-a revelat totodată și contradicțiile intrinseci, în așa fel încât a marcat însuși declinul sau închiderea acestei aspirații⁹.



Carl Andre, *8 Cuts*, 1967

Rosalind Krauss și Hal Foster oferă argumente convingătoare în apărarea artei minimale și anume că i-a fost greșit construită legitimizarea estetică în special de critici. Emfaticizarea formei și a caracteristicilor obiective ale operei de artă au fost înțelese greșit în ecuația destul de comodă oferită de modernism și formalism care a întunecat totuși complexitatea istorică a unor concepte ca forma, autonomia formei și esteticul.

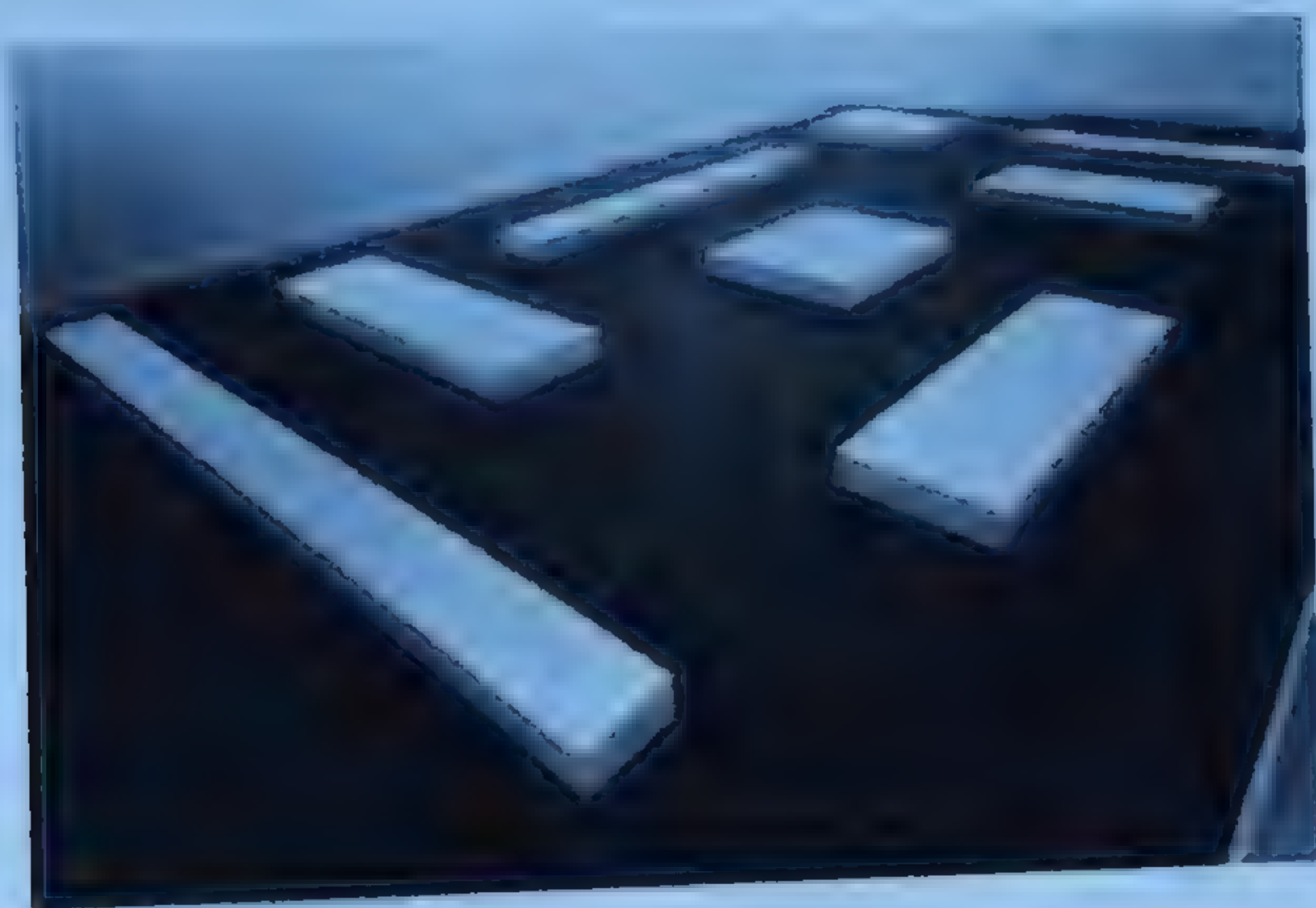
În 1966, artistul Robert Morris publică în *Artforum* primul dintr-o serie de eseuri intitulat *Notes on Sculpture*, articol ce vine în apărarea artei minimale sau, așa cum o numea el, forme

⁸ Jonathan Vickery, *Art and the Ethical Modernism and the Problem of Minimalism*, în vol. *Art and Thought*, de Dana Arnold and Margaret Iversen (ed.), Ed. Blackwell Publishing Ltd, Oxford, 2003, p.111

⁹ Hal Foster, *The Crux of Minimalism*, în *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge, Mass.: MIT, 1996, p.35

unitare (*unitary forms*)¹⁰. Potrivit lui Morris, arta minimală a oferit o oportunitate pentru a înălța conștiința reflexivă a structurii percepției umane, întruchipată în ceea ce Morris numea senzația formei („*gestalt*” *sensation*). În anul următor totuși, criticul Michael Fried publică în *Artforum* articolul *Art and Objecthood*, articol ce a fost de fapt un memorabil atac vis-a-vis de arta minimală, deturnând sensul experienței gestaltiste a lui Morris ca experiență proprie mai degrabă esteticii moderniste. Artă minimală a fost, pentru criticul Michael Fried, semnul unei potențiale mișcări corozive spre încețoșarea raportului distinct dintre experiența estetică și experiența reflectată de obiectul cotidian, comun, empiric.

Structurile timpurii ale lui Sol LeWitt sunt lineare și transparente, sculpturile lui Robert Morris sunt volume închise, goale pe dinăuntru.



Carl Andre, *Equivalent*, 1967

Secțiunile lui Carl Andre sunt din materiale brute, solide dar uneori plate și fără volum. Lucrările tridimensionale ale lui Donald Judd sunt de obicei deschise, de cele mai multe ori în relief și uneori colorate sau folosindu-se de culoarea materialului sau uneori și una și alta, *propunerile* lui Dan Flavin sunt colorate,

¹⁰ Robert Morris, *Notes on Sculpture* publicat în *Artforum*, februarie, 1966 în *MINIMAL ART. A critical anthology*, ed. Gregory Battcock, Ed. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1995, p.228

dar nu pictate; toate acestea sunt obiecte specifice (*specific objects*), dar cu limită variabilă. Experiența vis-a-vis de oricare din aceste lucrări se vrea a fi tot atât de diferită pe cât sunt materialele din care sunt făcute.

Materialele unei sculpturi sunt parte a subiectului ei. De când Picasso și Tatlin au asamblat mici reliefuri din bucățele de lemn, carton, fire metalice și alte obiecte variate, artiștii care lucrează tridimensional, sau mai degrabă în spațiul literal propriu-zis decât într-un spațiu iluzionistic cum este cel bidimensional, au creat o lume cu care să lucreze, mult mai apropiată de realitatea obiectuală.

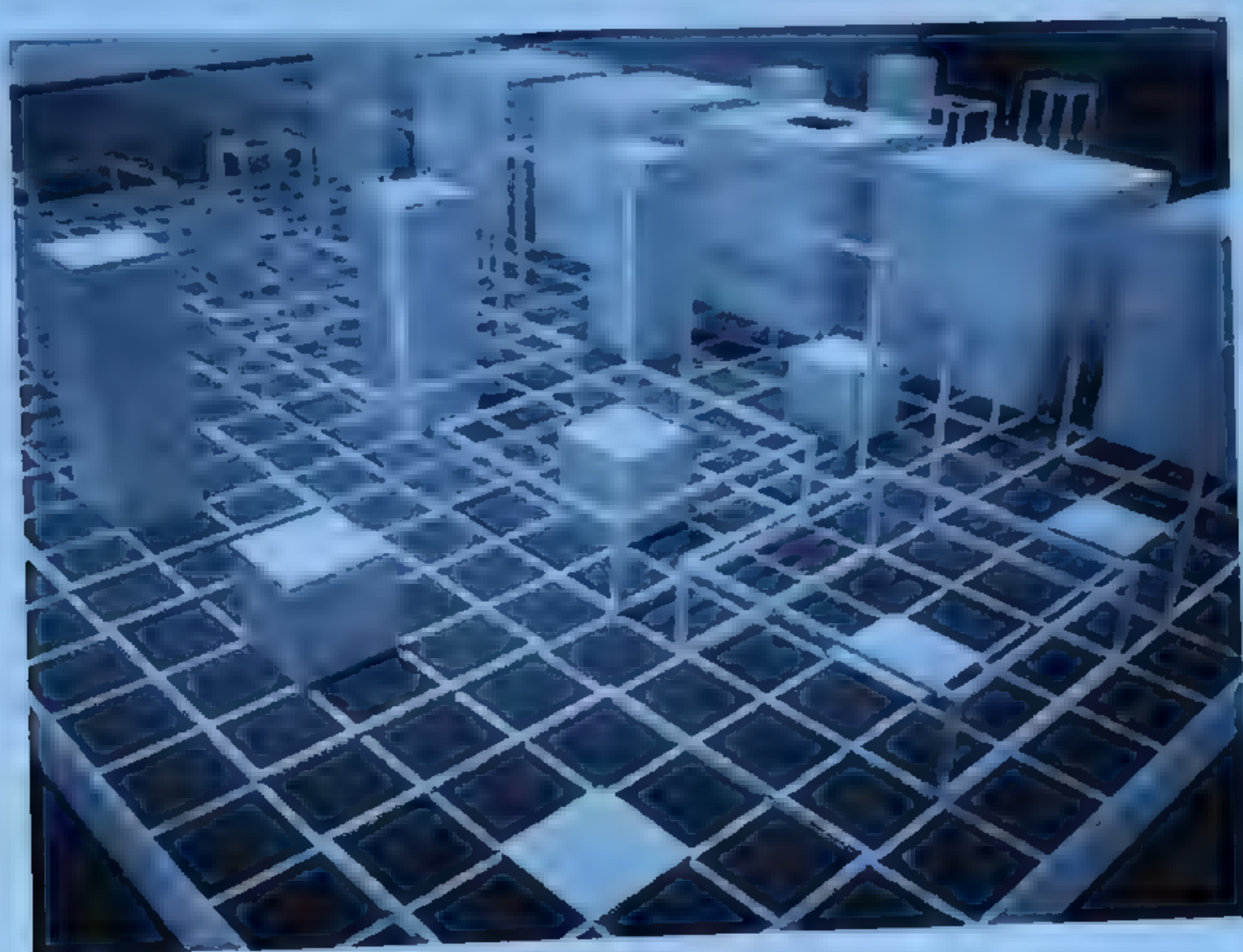
Modernitatea nu mai avea nevoie să fie povestită, picturală, ea poate fi extrasă din resturile vieții de zi cu zi sau din dezvoltarea industrială, de exemplu: pentru Donald Judd, lumina fluorescentă a lui Dan Flavin a fost un nou mijloc de expresie artistic, care acum ar putea fi caracteristic pentru numeroase noi obiecte, materiale și tehnici artistice sau nu; Sol LeWitt a vrut ca lucrările lui să pară grele și industriale; Carl Andre a fost de multe ori stresat de faptul că experiența lui ca lucrător la o companie de cale ferată a avut o influență puternică vis-a-vis de materialele, scala și formatele sculpturii sale, iar Robert Morris, în partea a treia a eseului *Notes on Sculpture*, a insistat asupra faptului că „noile lucrări tridimensionale au prins în procesul de formare al infrastructurii lor culturale o evoluție ce culminează de fapt cu tehnologia de producere de tip industrial”¹¹.

În acest tip de lucrări construite din materialele industriale ale vieții urbane moderne, termeni ca *abstract* și *figurativ* încep să-și piardă înțelesul. Rigiditatea și materialul brut al unei cutii de oțel nu este altceva decât aceeași expresie a timpului respectiv ca și un tablou pictat, tipic pentru o altă perioadă. Dar materialele moderne nu sunt decât o parte a acestui tip de demers, cealaltă parte este însăși desfășurarea/expunerea acestor materiale în sine ca și lucrări.

Materialele brute și industriale nu este necesar să producă tot o imagine brută și industrială. Pentru a ajunge la acest tip de imagini, Sol LeWitt a trebuit să scape de anumite

¹¹ David Batchelor, *Minimalism*, Ed. Tate Publishing Gallery, London, 1997, p.38

tipuri de finisaje (mai mult decât de material în sine) și, în mod special, de anumite tipuri de compoziție. „Hard and industrial”¹² (brut, în sensul de material industrial) este mai mult decât *literal*, este totodată o nouă gamă de asocieri și experiențe. Printre aceste asocieri se află opoziția dintre cele două tipuri de a produce o lucrare, respectiv mecanic industrial și manual, sau dintre standard, serial și unicat. Primele structuri de cuburi deschise ale lui Sol LeWitt sunt lucrate manual și sunt unicate, dar, fără doar și poate, arată ca și cum ar fi produse industrial, ca și cum ar fi unul dintr-o serie nelimitată, seriale. Uniformitatea structurii lucrează în defavoarea unei suprafețe de tip *expresiv*, compoziția fiind modulară, deci repetitivă.



Sol LeWitt, *Serial Project I (A.B.C.D.)*, 1966

Pentru Robert Morris în schimb nu a fost doar noutatea materialelor sau „structurarea non-ierarhică și non-compozițională”¹³ care au adus atributul de modern lucrărilor sale, deși acestea aveau o importanță clară, ci mai degrabă aplicarea conceptului de *formare*. Robert Morris descrie un cub, un bloc rectangular sau un grilaj de unghiuri drepte, ca și *morfem* (în lingvistică, morfemul este unitatea cea mai mică din structura unui cuvânt care poartă o informație, unitate de bază a limbajului) și *sintaxă*, idei centrale ale „premizei culturale a

¹² *Ibidem*, p.38-39

¹³ Robert Morris, *op. cit.*, pp.222-235

formării¹⁴, ceea ce este pentru acest tip de demers unde lucrurile sunt asamblate (formate) mai mult din materiale sintetice decât din materiale naturale cioplite sau modelate



Robert Morris, *Grey Plywood*, 1965



Robert Morris, *Piesă de podea*, 1964

Părțile acestui tip de sistem/întreg relaționat sunt mult mai simple și mai extensibile decât orice altă formă de compoziție. Această unitate de bază a limbajului, care la Morris sunt formele primare, conțin totodată întregul și consistența morfologică a unității de bază. Pentru el, o lucrare care a fost formată prin acest tip de decizii clare, spre deosebire de tipul de abordare și manualitate clasic, are *sentimentul* și imaginea de deschidere, de extensibilitate, accesibilitate, liber către public, repetabilitate, stabilitate, directă și imediată.

BIBLIOGRAFIE

- Arnold, Dana, Iversen, Margaret (ed.), *Art and Thought*, Ed. Blackwell Publishing Ltd, Oxford, 2003
Artforum, vol. 5, nr.10 (iunie, 1967)
 Batchelor, David, *Minimalism*, Ed. Tate Publishing Gallery, London, 1997
MINIMAL ART. A critical anthology, Gregory Battcock (ed.), Ed. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1995

¹⁴ *Ibidem*

Mollet-Viéville, Ghislain, *Art minimal & Conceptuel*, Editions d'Art Albert Skira S.A. Genève, 1995

The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century, Cambridge, Mass.: MIT, 1996

MIHAI VEREȘTIUC este preparator universitar doctorand la Facultatea de Arte Plastice, Decorative și Design Iași. Din 2003 este membru al U.A.P. România. În afara celor trei expoziții personale – 2003, 2005, 2008 – are numeroase participări la expoziții colective, precum și la simpozioane naționale și internaționale. Premii și distincții – Marele pentru sculptură, împreună cu grupul ieșean Techirghiol 2000; Premiul pentru debut – sculptură al Salonului anual U.A.P. Iași, 2003 *Artis* 2003; Diploma de excelență pentru expoziția *Verpurdica* a Salonului anual U.A.P. Iași, 2006 *Artis* 2006.

Drd. Cezar Sandu-Tițu

O ESTETICA A IMAGINII X - UNE ESTHÉTIQUE DE L'IMAGE X

Abstract

The pornographic image is not of recent date, its history has deep roots in the past, starting from the moment when man realized he was able to draw. Nevertheless, the *World's Origin* by Courbet can be seen as the beginning of the artistic proliferation of the extreme nude. The development of the cinematographic art also contributed to the success of the pornographic image, by sharing approximately the same techniques. This text aims to emphasize the status of the pornographic image, of its reception and of the sexual rhetoric which defines it as such. We consider the pornographic image as being characterized by what Jean-Jacques Pauvert calls "gynecological hyperrealism" and we shall present some techniques the specialists in this field use in order to show the spectator more than he/she expects.

În 1863, Manet expunea la Salonul Refuzaților *Déjeuner sur l'herbe*, iar Ingres sau Watteau sînt mai mult decît cunoscuți pentru pînzele lor îndrăznețe. În 1866, moment important pentru dezvoltarea nudului hiperrealist, Courbet stîrnea un scandal prin expunerea operei sale *L'Origine du monde*, care înfățișează sexul unei femei. Picasso, în jurul anilor 1900 stîrnește și el reacții din pricina scenelor de exhibiționism sau de acuplare reprezentate în opere precum *Environnement vaginal* (în care o femeie goală privește direct spectatorul, pozînd cu picioarele desfăcute, cu o mîină întredeschizîndu-și sexul¹), sau *Minotaur violant une femme*. Nici exemplul lui Egon Schiele, unul din cele mai importante, de altfel din multe alte exemple, nu poate fi

¹ Imaginea vulvei uriașe și a omului subdimensionat este de asemenea utilizată și de Pedro Almodovar în *Hablo con ella* (2002), ca o metaforă a actului sexual săvîrșit de Benigno și, implicit, a inseminării, așa cum se va vedea imediat după încheierea micro-secvenței narative din film

ignorat. Nici Brâncuși nu a avut viață ușoară din pricina Principesei X, iar exemplele ar putea continua...

Reprezentările artistice eliberate de orice obstacol vizual nu sînt o invenție a artei contemporane. imaginea pornografică este la fel de veche precum imaginația omului. S-au descoperit vase antice reprezentînd diferite tehnici de copulare, atît în spațiul occidental, cît și în cel oriental, și nu avem niciun motiv să credem altceva despre celelalte spații. „Diferența constă totuși în desemnarea artistică a reprezentărilor produse, pe care artistul și-o asumă ca bun al său. Fără a uita, contra uzajului, această derivare, translarea imaginii pornografice din domeniul consumului voyeurist exclusiv în domeniul înaltei reprezentări și al iconului”².

Salturi printre abordări...

Începutul secolului XX îl găsește pe Bataille preocupat de imageria erotică în care erotismul este văzut ca o transgresiune a unei interdicții, profund marcată de violență. Convins că erotismul este însăși aprobarea vieții pînă în moarte, Bataille avea să descrie la sfîrșitul cărții sale *Les larmes d'Eros*, acel *Supplique des cent morceaux*, unde este înfățișată tăierea pe viu a corpului condamnatului Fou-Tchou-Li. Suferința ca paroxism al juisării, imagine obsedantă a multor producții vizuale, în care oroarea fixată în scene abominabile, ireale, greu de crezut, vorbesc despre fascinația neconținută pentru experimentul sexual-artistic. Artiști ca Nan Goldin, frații Chapman, dar și ca Orlan, David Cronenberg reînnoiesc perspectivele infinite oferite de exploatarea artistică a corpului, mergînd de la erotism la obscenitate, de la obscenitate la pornografie, de la pornografie la inventarea unor noi imaginarii corporale atît în arta fotografică, cît și în cinema. Adesea, și literatura simte nevoia intergenericității, și este suficient să ne gîndim la scrierea lui Aragon – *Le con d'Irène* – acea scriere erotică scrisă în 1928 și din care autorul avea să ardă o bună parte, care este însoțită de desene în creion extrem de sugestive.

² Paul Ardenne, *Extrême. Esthétique de la limite dépassée*, Flammarion, 2006, pp.203-204

O altă teorie a erotismului este cea susținută de Francesco Alberoni³, după care pornografia ar fi numai și numai o fantasmă masculină, iar erotismul masculin se caracterizează prin discontinuitate, în vreme ce erotismul feminin prin continuitate. Partea de subiectivitate a erotismului face posibil jocul eu-alteritate, cum este cazul lui Alain Robbe-Grillet care spune că pornografia este erotismul celorlalți, sau, la nivelul istoriei culturii, pornografia nu este nimic altceva decât o formă vidă⁴, dispusă să se *umple* la fiecare generație, epocă etc. Cert este că din punct de vedere al etimologiei, termenul este introdus în uzaj în secolul al optsprezecelea de scriitorul libertin Restif de la Bretonne, pe la 1769, în același timp cu *Le Pornographe*. Este vorba despre un cuvânt compus din două cuvinte grecești, cu scopul de a desemna *scrieri despre prostituție*: *pornê* (prostituție) și *graphos* (scriere, dar și desen, studiu, în sens secundar). De altfel, Restif de la Bretonne propune o legiferare și o normare a caselor de toleranță; el este primul care distinge diferitele tipuri de prostituate, iar scrierile sale – cum ar fi *Anti-Justine* – sunt menite a contracara opera Marchizului de Sade; cu toate acestea, opera lui de la Bretonne s-a văzut indexată alături de cea a lui de Sade în Infernul Bibliotecii Naționale Franceze.

Arta contemporană a ajuns să reconfigureze clivajul tradițional dintre sfera privată și cea publică. Refuzând conservatorismul clasic al sferei private, inaccesibile publicului decât în anumite condiții impuse de însăși acel individ, contemporaneitatea face apel și practică, luînd ca alibi ideologiile comunicării universale și ale satului planetar, la o *expunere* tot mai marcată a sferei private, chiar la resorbția acesteia în sfera publică. Cu alte cuvinte, postmodernitatea cunoaște o deplasare a regimului privirii prin care individul își expune intimitatea care, inițial era ascunsă privirii tuturor.⁵ În acest sens întrevedea Baudrillard *obsconul*, adică proliferarea scenei vizibilului într-o

³ *L'Erotisme*, trad. française, Paris, Ramsay, 1986

⁴ Bernard Arcand, *Le jaguar et le tamanoir, anthropologie de la pornographie*, Seuil, 1991, p.80

⁵ Dominique Baque, *Mauvais genres: érotisme, pornographie, art contemporain*, Ed. du Regard, 2002, p.31

societate spectaclistă (Guy Debord⁶), în care supra-ocularizarea constituie cuvîntul de ordine. După Baudrillard, extincția scenei care are ca rezultat instaurarea unei lumi a reprezentării omniprezente face posibilă obscenitatea ca ob-scenitate, cu alte cuvinte, ca reprezentare a ceea ce poate fi numit *în afara scenei*. Anularea scenei implică astfel o carnavalizare a lumii în sensul dat de Bahtin, unde abolirea scenei face posibil un spectacol al tuturor pentru toți sau al fiecăruia pentru fiecare, ceea ce este același lucru. Evident, obscenul așa cum este el definit de Baudrillard ca extaz al comunicării prin hiper-vizibilitate (autorul vorbește chiar despre existența unei pornografii a informației și a comunicării specifice astăzi televiziunii și revistelor care reflectă mondenitatea) nu ne privește aici decît în ceea ce are legătură cu sexualitatea. Altfel spus, ne va interesa obscenitatea neagră⁷ care abolește identitatea corpului ca întreg în profitul genitalității.

Abordările critico-teoretice ale pornografiei, fie ele estetice, sociologice, filosofice etc., fac toate referire la imaginea pornografică, și aceasta întrucît pornografia este prin excelență vizuală, chiar și în cazul scrierilor pornografice (deoarece partea rezervată imaginației este scutită de eforturi de orice fel, lectura fiind accesibilă atît păturii elitiste, cît și cititorilor care abia știu să citească); redactînd intrarea *Image*, din *Dictionnaire de la pornographie*⁸, Patrick Baudry, specialist de necontestat, autor al lucrării *La pornographie et ses images* (Armand Colin, 1997), atrage atenția asupra faptului că genul pornografic a fost tratat cu superficialitate de majoritatea oamenilor, afirmînd că nu este suficient să filmezi corpuri goale făcînd dragoste ca să poți vorbi de operă pornografică; așa cum strip-tease-ul nu este simplă dezgolare a trupului, pură renunțare la haine, întrucît este nevoie de un scenariu și de o punere în scenă, simplă și minimală, dar punere în scenă ce nu poate fi ignorată. Aceeași punere în scenă este valabilă atît pentru film, cît și pentru fotografie: orice imagine înfățișînd un corp nud surprins *în timp ce face ceva* (poza pe care o ia modelul sugerează că este subiectul unei

⁶ Guy Debord, *La Société de spectacle*, Gallimard, 1992

⁷ Jean Baudrillard, *Strategiile fatale*, Polirom, 1996, p.77

⁸ Philippe di Folco (dir.), *Dictionnaire de la pornographie*, PUF, 2005

acțiuni care se poate prelungi într-un act erotic, de pildă, aceasta dacă imaginea nu surprinde deja un act sexual în curs de desfășurare). Este vorba despre o veritabilă punere în scenă, pentru că „ceea ce vedem nu este sexualitatea pe care o practicăm”, ci „transformarea sa într-o transpunere în care expertiza, tehnicitatea și profesionalismul domină”; De aceea, „sexualitatea pornografică cere o competență demonstrativă, o tehnică copulatorie sau o abilitate masturbatorie”¹⁰, care nu se află la îndemîna oricui.

Analizînd conceptul de seducție în 1979, Baudrillard nu pornește de la dialectica imanentă oricărei analize de acest gen (adică distincția erotism vs. pornografie), ci ține să deosebească obscenul de pornografie, atrăgînd atenția asupra faptului că „obscenitatea are încă un conținut sexual de transgresiune, de provocare, de perversiune. Ea joacă pe refulare, cu o violență fantasmatică proprie. Acea obscenitate dispăre odată cu eliberarea sexuală”.¹¹ Văzînd în porno o quadrofonie a sexului, Baudrillard afirmă că acesta propune domnia halucinației, anularea seducției: „porno pune capăt *prin sex* la orice seducție, dar în același timp pune capăt și la sex prin acumularea de semne de sex. Parodie triumfală și agonie simulată: în aceasta se regăsește ambiguitatea sa.”¹² Imaginea porno este prin esență hiperrealistă, relevîndu-și obscenitatea prin exacerbarea realistă a datului corporal. Anulare a corporeității, pentru că este microscopie fidelă a genitalului, imaginea porno filmică și cea fotografică țin de ceea ce Jean-Jacques Pauvert numea „hiperrealism ginecologic”¹³. Ca produs finit, porno-ul se vede accesibil doar într-un univers restrîns. Produs iconic static sau dinamic, porno exclude totodată și interacțiunea directă: spectatorul are de-a face cu o scenă în care actorii care juissează sau simulează juisarea îl privesc în timpul actului, numai că el

⁹ Patrick Baudry, intrarea *Image*, din *Dictionnaire de la pornographie*, ed. cit., p.223

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Jean Baudrillard, *De la Seduction*, Ed. Galilée, 1979, p.47

¹² *Ibid.*

¹³ Jean-Jacques Pauvert, *De l'infini au zéro, Anthologie historique des lectures érotiques*, Paris, Stock, 2001

este, așa cum ar spune Umberto Eco, spectatorul ideal. În schimb, pentru spectatorul pornofil, imaginea pune în scenă persoane ideale care fac lucruri *ideale*: gimnastica aceasta îi va fi veșnic inaccesibilă. Iată cum, frustrat de trăirile puse în scenă, spectatorul continuă să privească la nesfârșit ceea ce știe de fapt foarte bine. Este conștient de limitele imaginației în ceea ce privește sexul, dar, își spune de fiecare dată: „Știu bine, dar totuși...”. Receptarea imaginii porno se bazează pe plăcerea spectatorului de a pune laolaltă pulsione sexuală și pulsione scopică. Spectatorul modern este voyeurul care aruncă o privire prin gaura cheii de la ușa camerei însurățeilor în seara nunții. Aceeași imagine microscopică îl împinge și pe pornofil să privească la nesfârșit imagini uzate. În aceasta s-ar părea că rezidă succesul pornografiei. Și se pare că Roland Jaccard avea dreptate când afirma: „marele secret nu stă în acel lucru evident proferat de Lacan: *nu există raport sexual*, ci în această constatare pentru care pînă și un agonizant ar refuza să garanteze: *nu există plăcere sexuală* – sau prea puțină. De unde fascinația pe care o exercită erotismul *celuilalt* sex. Însă nimeni nu juissează. Am juisat cîndva, fiecare este convins de asta; vom juisa în viitor, fiecare își promite asta.”¹⁴ Privirea aproape clinică îndreptată spre un corp dezgolit actualizează la nesfârșit aceeași percepție libidinală a spectatorului. Experiența propusă de imaginea porno este în fapt o experiență a spectatorului înăuntrul unui nihilism pe care nu îl poate evita, întrucît, așa cum o afirmă mulți specialiști, pornografia este negarea sexualității¹⁵.

Această experiență este una pînă la un punct satisfăcătoare, satisfacție care încetează cînd tot ceea ce era de arătat a fost

¹⁴ Roland Jaccard, *La Tentation nihiliste*, Quadrige, PUF, 1991, p.15

¹⁵ Baudrillard, de pildă, afirmă în *Strategiile fatale*: „Priviți pornografia: orgasmul în culori și în prim plan, care nu este nici necesar, nici verosimil – el este doar implacabil de adevărat, chiar dacă este un adevăr al nimicului” (p.72); sau D.H. Lawrence, care asociază pornografia cu masturbarea, afirmînd că auto-erotismul duce inevitabil individul la închiderea unui cerc vicios, lipsit de contacte umane, „ego-ul se golește mai mult, pînă la a deveni una cu neantul, cu nimicul”. (*Pornographie et obscénité*, Mille et une nuits, 2001, p.33). Michela Marzano vorbește chiar de „epuizarea dorinței” (cf. *La pornographie ou l'épuisement du désir*, Hachette Littératures, «Pluriel», 2003)

arătat, cînd, convins pentru a nu știu cîta oară, spectatorul se recunoaște învins: „nu mai este nimic dincolo de corpul omenesc”. Nimic în afară de grotescul gol împins pînă la paroxism.

Povestirea filmică

„Descrierea vie și directă, analiza limpede și concluzia incisivă fac parte din însușirile filmului: ritmul și imaginile oferă o putere de convingere imediată. Filmul se pretează și la «retorică», deoarece nici o formă descriptivă nu poate imprima cu atîta ușurință o pecete de demnitate unei simple «observații», cum o face un aparat de filmat care încadrează de jos în sus, sau cu o secvență decupată ritmic. Dar mai valabilă decît orice rămîne considerația că un fleac oarecare poate fi repetat în fiecare seară în fața a milioane de ochi. Un fapt ce privește viitorul mijloacelor capabile să determine curente de opinie publică”¹⁶

În cadrul analizei imaginii X, ce anume ar putea să presupună o retorică sexuală? Performarea sexuală din filmele porno face din interpretarea actorilor o meserie în sine, oricît ar părea de amuzantă afirmația.¹⁷ După Patrick Baudry, imaginea X se poate caracteriza în funcție de patru trăsături principale: 1) *precipitarea* scenei sexuale, adică este suficient un dialog minimal pentru a pregăti îndepărtarea hainelor. Sexualitatea structurează în jurul ei ansamblul interacțiunilor; 2) *saturația*, care constituie un stoc de imagini reprezentînd scene de sex. Nici măcar nu este necesară existența vreunei legături între scene, juxtapunerea lor neavînd nevoie de justificare narativă, deoarece se vizează funcționarea oculară, mai mult decît stimularea imaginației. S-ar putea la fel de bine vorbi despre o poetică a fragmentului în cazul economiei povestirii filmice porno. Și aceasta pentru că cinema-ul este el însuși fragment.¹⁸

¹⁶ J. Grierson, citat de Guido Aristarco, *Cinematografia ca artă: istoria teoriilor filmului*, Meridiane, 1965, p.284

¹⁷ Patrick, Baudry, *op.cit.*, p.224

¹⁸ Nadia Meflah, *Le cinéma X et le corps conducteur de sensations*, in *Le corps filmé*, Andrea Grunert (dir.), Corlet Publications, 2006, p.40

Evident, această posibilă poetică a fragmentului (filmic) nu poate fi străină de caracteristica de discontinuitate care caracterizează eroticismul masculin în optica lui Alberoni sintetizată mai sus; 3) profesionalizarea: întrucât ceea ce fondează sexul în pornografie sînt demonstrația și performanța, această emoție este anihilată¹⁹. Privit din acest punct de vedere, porno-ul devine ambiguu. Ambiguu, la fel ca și cinema-ul.²⁰ Filmul porno prezintă un spectacol profesionist care îl aduce pe spectator mai aproape de corpul său, dar în același timp îl și depărtează²¹; 4) deconexiunea, care marchează imaginea X: „Furia copulațiilor, excitația pusă în scenă și suscitată *a priori*, favorizează în cazul spectatorului același decalaj tipic care se joacă în imagine, unde totul este totodată prezent în propriul său corp și în capacitatea de a-l superviza.”²²

Toți autorii care au încercat să ofere o analiză pertinentă a fenomenului cad de acord asupra faptului că pornografia trebuie corelată cu apariția cinema-ului și că, deși cu mult anterioară celei de-a șaptea arte, s-a dezvoltat masiv datorită ei. Reiese de aici că pornografia și-a găsit un teren propice în imaginea în mișcare oferită de ecranul pus la dispoziție de cinema. Tocmai pînza lui Courbet se consideră a sta la baza cinema-ului porno, tocmai prin tehnica gros planului și a hipervizibilității detaliilor anatomice²³.

¹⁹ Patrick Baudry, *op. cit.*, p.224

²⁰ Estelle Bayon, *Le cinéma obscène*, L'Harmattan, 2007, p.46: „Cinema-ul este prin esență o tehnică ambiguă și duală a exhibiției, intersecție a materialității unui corp-obiect actor devenit imagine imaterială iluzorie sub forma (informă) a unui fascicol luminos și mincinos, care ne face să credem în materialitatea originală dar dispărută a corpului actorului, suport al acestei ambiguități, fiindcă singularitatea sa prozaică este pătrunsă de ficțiunea și de subiectivitatea cineastului. Exhibiția fizică și realistă a nudității actorului, care a fost cîndva prezentă, revine, spectrală, reproductibilă, transparentă, iar cinema-ul nu arată mai mult decît un vid, o absență.”

²¹ Patrick Baudry, *op. cit.*, p.224

²² *Ibid.*

²³ Estelle Bayon, *Plasticité de la béance*, in *Obscène, obscénité*, L'Harmattan, 2008, p.61

Dacă în mod curent se consideră că jocul unui actor într-o piesă de teatru sau într-un film este bazată pe simulare, cum s-ar putea explica în același mod jocul actorilor din filmele porno: cum să simulezi „o felație sau o penetrare în gros plan fără a efectua realmente o felație sau o penetrare?”²⁴ La această întrebare încearcă să răspundă Dominique Folscheid în articolul de dicționar *Porno*; nu avem, practic, de-a face cu niște actori, în adevăratul sens al cuvîntului, ci cu niște *operatori sexuali*. Pentru ceea ce ar trebui să constituie o discuție interminabilă privind distincția dintre erotism și pornografie, Folscheid este tranșant: „Dezbaterea recurentă privind caracterul erotic sau anti-erotic al porno-ului este închisă deodată: cu cît porno-ul este mai porno, cu atît acesta este mai puțin erotic, pentru că îi exclude elementele constitutive (tensiunea dintre nud și îmbrăcat, seducția, satisfacerea dorinței în contemplare, preliminariile la act etc.).”²⁵

Microscopia, ca dominantă a tehnicii pornografice, are rolul de a permite accesul direct în domeniul *hipervizibilității*. Epilarea zonelor intime constituie primul stadiu al hiperfocalizării. „Gros planul, planul cinema în cameră obiectivă, eclerajul direct al zonelor genitale, acompaniamentul sonor al acțiunii (în cazul filmelor gîfieieli, cereri explicite, insulte...) sporesc la rîndul lor expunerea estetică.”²⁶ Atunci cînd se pare că nimic nu mai poate fi arătat ochiului spectatorului, apare ceea ce în terminologia specifică poartă numele de *pussylight*, tehnică ce sugerează o depășire a limitei în domeniul vizualului pornografic: termen care lipsește tocmai din dicționarul pornografic, *pussylight* desemnează o lanternă special construită pentru a lumina interiorul sexului feminin.²⁷ Aceasta traduce ideea totalei transparențe a imaginii, în care nimic nu mai este ascuns privirii spectatorului. Intimitatea este pe cale să-și schimbe sensul. Dat subiectiv, intimitatea este strîns legată de conceptul de pudoare,

²⁴ Cf. Dominique Folscheid, *Porno*, in *Dictionnaire de la pornographie*, ed. cit., p.373

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Cf. Paul Ardenne, *op. cit.*, pp.211-212

²⁷ Cf. Matthieu Dubost, *La tentation pornographique. Réflexions sur la visibilité de l'intime*, Ellipses Editions Marketing, 2006, p.24

iar în cazul actorilor porno, ar însemna, în acest context, renunțarea la subiectivitate ca urmare a renunțării la pudoare și la intimitate. Ovidie, de pildă, o fostă porn-star, afirma că intimitatea reprezenta pentru ea în timpul filmărilor nu faptul că era goală și executa o scenă sexuală, ci că uneori nu își putea ascunde trăirea orgasmului. Majoritatea filmelor porno, dar și practica webcam-ului caută acum să arate interiorul corpului feminin și „actul în trivialitatea sa cu ajutorul unor gros-planuri sexuale și speologice. Astfel, astăzi, într-un număr crescând de producții pornografice, eclerajul nu se mai face prin „prise de vue”, ci prin „secvență”: lămpi adaptabile sînt utilizate pentru a filma gros planuri cu scopul de a lumina interiorul corpului.”²⁸ Nu ne oprim aici: pornografii au găsit soluții și mai ingenioase și, pentru că sîntem în era tehnicii de mare performanță, acum se recurge la fixarea unor camere endoscopice la extremitatea penisului pentru a surprinde *neantul* dinlăuntru. Hiperfocalizarea, așadar, dusă la extrem ar părea să fie deocamdată ultima frontieră a căutării detaliului ginecologic. Nu ne-ar surprinde deloc să asistăm la astfel de momente *artistice* neconvenționale *in vivo*. După Paul Ardenne, *hiperfocalizarea*, „în termeni de estetică, este mărturia unui eșec. Ceea ce se evită sau se încearcă a se evita este caracterul deliberat decepționant al imaginii X. Declinul *soft*-ului datorează mult acestui criteriu de decepție. Acolo unde pornografia ușoară se folosește de corpuri (situații, posturi, performanțe) fără prea multă exagerare, menajînd încă pudoare, pornografia dură se caracterizează dimpotrivă printr-o practică sistematică a *maximului posibil*, chiar a *imposibilului realizat*.”²⁹

Concluzie

În timpurile prezente, societatea de hiperconsum își „comandă” produsele în funcții de nevoi, iar pornografia răspunde poate răspunde cel mai bine la apelul consumului dezordonat, haotic, infernal, repetitiv și încă energetic. Repetiția,

²⁸ Michela MARZANO, *Je consens, donc je suis...*, PUF, 2006, p.141

²⁹ P. Ardenne, *op. cit.*, p.212

elementul de bază al pornografiei, plictisește. În acest caz, poate oare plictiseala să constituie un principiu de excitabilitate sexuală?³⁰ Să fie privitul unui film pornografic o practică banală care luată mereu de la capăt să nu fie la fel de decepționantă pe cât pare? Retorica fantasmelor sexuale masculine este încă deschisă și ar mai fi multe de spus în legătură cu acest subiect. Cert este că tentația estetică pentru părțile ascunse ale omului nu cunoaște limite, și dacă va exista întotdeauna public pentru creația pornografică, acest lucru nu ar trebui neglijat. Corpul filmat constituie un material fidel artiștilor și, așa cum istoria imaginii pornografice începe cu momentul în care omul a devenit conștient de capacitățile sale de imitație, imaginea artistică în general în mod sigur va dispărea în același timp cu această conștiință și cu sfârșitul omenirii. Rămîne încă nerezolvată problema statutului ca artă a pornografiei. Să fie oare prezența obscenului în pornografie un element structurant al unei estetici a genului, iar dispariția acestui obscen să fi anulat acest statut? Dacă ar fi să o credem pe Orlan, s-ar părea că da.

Se distinge, în literatura de specialitate, între pornografie clasică și pornografie contemporană. Pornografia clasică se bazează pe o construcție ficțională codificată, dobîndind statutul de gen cinematografic. Important este, așadar, statutul ficțional al micro-povestirii ancorate în realitate. După cum spune și Michela Marzano, se urmărește crearea impresiei de „ca și cum”. Filmele pornografice clasice, continuă autoarea, creează un „arhetip” al feminității și al masculinității: femeia este mereu disponibilă și simte mereu dorința de a face sex; în ceea ce-l privește pe bărbat, acesta este cel sedus, atras în capcana sexului³¹. Universul înfățișat de pornografie nu este unul al unei „lumi posibile” (în terminologia lui Tomas Pavel), deoarece tocmai principiul *posibilului* este de neatins de spectator. Orice încercare de a imita actorii porno este sortită eșecului oricărui cuplu din realitate: după cum remarcă și Michel Houellebecq în romanele sale, majoritatea femeilor pe care le întîlnesc personajele sale sînt puternic influențate de practica sexuală

³⁰ Patrick Baudry, în *La pornographie et ses images*, evocă amestecul dintre plictiseală și excitație în „jocul vizualizării pornografice”, p.32

³¹ MARZANO, Michela, *op.cit.*, p.186

întilnită în filmele porno; un exemplu: masturbarea brutală care în filmul porno constituie un punct forte în arta sexului, în realitate este o practică dureroasă, opusă oricărui principiu de plăcere. Cu toate că se bazează pe principiul ficționalității, filmul porno clasic nu răspunde unei logici a povestirii în sens tradițional: nu există evoluție sau progres, acțiunile sînt reduse la esențial, monotone și repetitive.

Spre deosebire de cinema-ul porno clasic, abia pornografia contemporană corespunde regimului hipervizibilității, al *mai realului ca realul*, unde doar copulația este esențială. Pornografia a devenit simulacru fiind totodată nesimulare. Supraexpunerea sexuală capătă nuanțe paroxistice cînd, după ce amatorii au ajuns să devină ei înșiși *producători* și actori în filme proprii, asistăm la ceea ce poartă numele de gonzo, adică la producții *simili-amatoare* realizate cu profesioniști. Deprofesionalizarea aparentă este gradul actual al esteticii producției porno, sau, cel puțin, unul din cele mai seducătoare pentru spectator.

BIBLIOGRAFIE

- Alberoni, Francesco, *L'Erotisme*, Paris, Ramsay, 1986
Arcand, Bernard, *Le jaguar et le tamanoir, anthropologie de la pornographie*, Seuil, 1991
Ardenne, Paul, *Extrême. Esthétique de la limite dépassée*, Flammarion, 2006
Aristarco, Guido, *Cinematografia ca artă: istoria teoriei filmului*, Meridiane, 1965
Baque, Dominique, *Mauvais genres: érotisme, pornographie, art contemporain*, Ed. du Regard, 2002
Baudrillard, Jean, *De la Seduction*, Ed. Galilée, 1979
Baudrillard, Jean, *Strategiile fatale*, Polirom, 1996
Baudry, Patrick, *La pornographie et ses images*, 1997, Ed. Armand Colin
Bernas, Steven, Dakhila, Jamil (dir.), *Obscène, obscénité*, L'Harmattan, 2006
Debord, Guy, *La Société de spectacle*, Gallimard, 1992
Dubost, Matthieu, *La tentation pornographique. Réflexions sur la visibilité de l'intime*, Ellipses Editions Marketing, 2006

- Folco, Philippe di (dir.), *Dictionnaire de la pornographie*, PUF, 2005
Grunert, Andrea (dir.), *Le corps filmé*, Corlet Publications, 2006
Jaccard, Roland, *La Tentation nihiliste*, Quadrige, PUF, 1991
Lawrence, D.H., *Pornographie et obscénité*, Mille et une nuits, 2001
Marzano, Michela *La pornographie ou l'épuisement du désir*, Hachette Littératures, «Pluriel», 2003
Marzano, Michela, *Je consens, donc je suis...*, PUF, 2006
Pauvert, Jean-Jacques, *De l'infini au zéro, Anthologie historique des lectures érotiques*, Paris, Stock, 2001

CEZAR SANDU-TIȚU este absolvent al Facultății de Litere a Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași – specializarea Franceză-Română, a Masterului de Studii Francofone, la Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași. În prezent, este doctorand la aceeași universitate, pregătind o lucrare cu titlul *Erotisme et humour dans l'oeuvre de Michel Houellebecq*, sub conducerea Prof. univ. Alexandru Călinescu. Interesul științific al autorului este strâns legat de înțelegerea funcționării imaginii erotice și/sau pornografice în artă.

CUPRINS

1. REPERE ISTORICE.....	3
Arnaud Timbert L'ESPACE GOTHIQUE ET SON ARTICULATION : LE XII ^E SIÈCLE.....	4
Stéphanie Daussy - Turpain LE CAS PARTICULIER DES STALLES DE LA CATHEDRALE D'AMIENS (CA. 1508-1519): UN DOUBLE MESSAGE DOGMATIQUE ET ESCHATOLOGIQUE	18
Asistent univ. drd. Paula-Andreea Onofrei HENRY JAMES AND THE VISUAL ARTS	37
Lector univ. drd. Ioana Olaru ARTA AMARNIANĂ VS. ARTA EGIPTEANĂ TRADIȚIONALĂ	46
Prof. univ. dr. Tiberiu Vlad ARTIȘTI ȘI PROFESORI DE ODINIOARĂ ȘI DE AZI AI UNIVERSITĂȚII DE ARTE DIN IAȘI: VASILE CONDURACHE	73
Conf. univ. dr. Maia Morel ÎNVĂȚĂMÂNTUL ARTISTIC ÎN CLAR-OBSCUR (SAU UNELE DILEME CONCEPTUAL-DIDACTICE DE AZI).....	96
Lector univ. drd. Cristian Ungureanu ORIGINILE COMPOZIȚIEI GEOMETRICE ALE PICTURII EUROPENE ..	105
Prep. univ. drd. Oana-Maria Nicuță DESPRE ESTETICA LUMINII, GÂNDIREA SCOLASTICĂ ȘI VITRALIUL GOTIC	141
Asistent univ. drd. Andreea Stoleriu TABLOURILE VOTIVE ȘTEFANIENE ÎNTRE MEDIEVAL ȘI PREZENT .	156
Prep. univ. drd. Elena Șoltuz IMPORTANȚA BAUHAUS-ULUI PENTRU APARIȚIA DESIGN-ULUI INDUSTRIAL.....	168

2. ACCENTE CONTEMPORANE	182
Conf. univ. dr. Valentin Sava UNIVERSAL ȘI NAȚIONAL ÎN AVANGARDA ARTELOR PLASTICE	183
Lector univ. dr. Cătălin Gheorghe CERCETAREA ARTISTICĂ: O NOUĂ CUNOAȘTERE	199
Prep. univ. drd. Adrian Stoleriu INTERMEDIERILE ARTISTICE CONTEMPORANE, FUNDAMENTUL VIITOR AL ARTEI	210
Prep. univ. drd. Modesta Lupașcu ARTA GENERATĂ PE COMPUTER ȘI ISTORIA ARTEI. O ANALIZĂ CRITICĂ	227
Lector univ. dr. Dan Micu INFLUENȚE DE NATURĂ PSIHOLOGICĂ ASUPRA COMPORTAMENTULUI CONSUMATORULUI	ERROR! BOOKMARK NOT DEFINED
Lector univ. dr. Monica Elena Pop RE-DESIGN PRIN METADESIGN	245
Asistent univ. drd. Adina Tofan CORPUL EXPUS ȘI ARTA CONTEMPORANĂ	258
Lector univ. dr. Codrina Ioniță PROBLEMA LIMITEI ÎN ARTA CONTEMPORANĂ	268
Mircea-Ioan Lupu ARTA CA MOD DE RECUPERARE A IDENTITĂȚII ÎNTR-O LUME A SIMULĂRII	278
Prep. univ. drd. Mihai Vereștiuc SEMNIFICAȚIA OBIECTULUI MINIMAL	311
Drd. Cezar Sandu-Tițu O ESTETICA A IMAGINII X - UNE ESTHÉTIQUE DE L'IMAGE X	320

ISBN 978-606-547-006-4



9 786065 470064 >

ISBN 978-606-547-006-4